Elementos

de Metapolítica para una Civilización Europea Nº 55



EZRA POUND

LOCURA CONTRA LA USURA





UrKultur

http://urkultur-imperium-europa.blogspot.com.es/

Escuela de Pensamiento Metapolítico NDR

Elementos

de Metapolítica para una Civilización Europea

Director:

Sebastian J. Lorenz

sebastianjlorenz@gmail.com

Número 55

EZRA POUND

LOCURA CONTRA LA USURA

SUMARIO

Ezra Pound
Reseña biográfica

Denes Martos

Al mencionar a Ezra Pound y al grupo de escritores norteamericanos que confluyeron en París hacia los años 1920 una de las primeras cosas que viene a la mente es la frase aquella de "la generación perdida". Hay varias anécdotas más o menos similares acerca de cómo surgió la expresión.

Según una de ellas, en París hacia los '1920s, Gertrude Stein, quejándose por lo mal que un joven mecánico había reparado su automóvil, le hizo un reclamo al dueño del taller quien, para disculpar a su empleado, le explicó que, los jóvenes eran fáciles de capacitar; no así los que habían pasado por la Primera Guerra Mundial y se hallaban entre los 25 y los 35 años. Estos últimos, según el hombre, pertenecían a "*une génération perdue*" – una generación perdida. Hemmingway, comentando el incidente, ironizó diciendo que probablemente el sujeto ya estaba ebrio a esa hora del mediodía puesto que, de otro modo, no se explicaba cómo pudo acuñar "una frase tan maravillosa".

Sea como fuere, lo cierto es que con el tiempo la denominación trascendió. Aplicada al principio – y aun hasta hoy día – para designar a un grupo de escritores norteamericanos radicados en París, sirve también para caracterizar a toda la generación de escritores y artistas que vivió – y sufrió – el difícil período que se extiende entre la Primera y las Segunda Guerra Mundial. Porque esos escritores pertenecen, realmente, a una generación perdida. Perdida en casi todos los múltiples sentidos de la palabra.

Perdida porque unos cuantos de ellos, "políticamente incorrectos", se han prácticamente perdido para el gran público y son conocidos casi solo por especialistas quienes, al reconocer sus méritos, no omiten nunca recalcar que los valoran siempre y solo "a pesar de" las opiniones e ideas que en su momento estos autores sustentaron. Y perdida, además, porque todos ellos se encontraban perdidos. Perdidos moral, intelectual y estéticamente. Perdidos en un mundo que se acababa de derrumbar, otro que pugnaba por nacer pero con muy escasas probabilidades de éxito, y un tercero que asomaba sobre el horizonte como una negra amenaza. Quiso la fatalidad – y en no menor medida la estupidez humana – que de los tres mundos posibles, el que terminó materializándose fuese justamente el tercero.

La fama de algunos sobrevivió a la hecatombe. Fueron los políticamente neutros. O los "correctamente" posicionados. O los simplemente indiferentes ante los gatuperios de los politicastros. O los que fueron tan constitutivamente bohemios, individualistas y rebeldes que sencillamente les importó un bledo todo lo que sucedía y todo lo que sucedió en ámbitos tan alejados del arte como la política, la economía y las guerras. Pero los otros – Louis Ferdinand Céline, Drieu La Rochelle, Knut Hamsun, Ernst Jünger, Robert Brasillach, Paul Morand y tantos más – o bien resultan hoy ignorados casi por completo, o bien sus biografías resultan convenientemente recortadas, o bien se los menciona a desgano, intercalando en todo caso un fárrago de explicaciones y excusas.

A este segundo grupo pertenece Ezra Pound.

Ezra Weston Loomis Pound nació un 30 de Octubre de 1885, en Hailey – Idaho – como hijo único de Homer Loomis Pound e Isabel Weston. Después de recibir una educación primaria en instituciones particulares, a los 13 años ingresó a la Academia Militar de Cheltenham en la que permaneció hasta los 15 luego de lo cual fue admitido en el *College of Liberal Arts* de la Universidad de Pennsylvania en 1901. En el ínterin, también a los 13, tuvo la oportunidad de hacer un viaje de tres meses con su madre y su tía por Europa, visitando Inglaterra, Bélgica, Alemania, Suiza e Italia.

Volvió a hacer otra gira de tres meses por Europa en 1902 para luego ingresar al Hamilton College del condado de Oneida, en el estado de Nueva York. Allí estudió el dialecto provenzal y la Divina Comedia de Dante con William Pierce Shepard, constituyendo lo segundo muy posiblemente el impulso inicial que lo incitó a escribir su obra más conocida: los *Cantos* (o *Cantares* como quería que fuesen llamados en español).

Se graduó como Licenciado en Filosofía en 1905 y regresó a la Universidad de Pennsylvania para estudiar las lenguas romances con Hugo Rennert, absolviendo su Maestría en Artes en 1906. Se inscribió luego para un doctorado en filosofía y obtuvo una beca para realizar viajes de estudio con la cual viajó a Madrid pasando casi un mes realizando trabajos de investigación sobre Lope de Vega. De Madrid se trasladó a la Sorbona de París, de allí viajó a Londres y regresó finalmente a los EE.UU. Al año siguiente tuvo un entredicho con Felix Schelling, el titular de la cátedra de inglés, y abandonó la universidad sin terminar su doctorado. Después de aceptar un puesto docente en el Wabash College de Crawfordsville, Indiana, – que en algún momento describiría como "el sexto círculo del infierno" – y algunos escandaletes relacionados con diversas mujeres, dejó Crawfordsville para regresar a Europa.

Desembarcó en Gibraltar en Abril de 1908 con 80 dólares en el bolsillo. Ganó algún dinero como guía de turismo y enviando algunos de sus escritos al *Harper's Magazine*. Unos meses después estaba viviendo en Venecia y publicaba por cuenta propia su primer libro de poemas, *A Lume Spento* (Con Cirios Apagados). En Agosto se mudó a Londres – llegando esta vez con apenas 3 libras en su haber – donde se quedaría a vivir por 12 años y donde, a poco de llegar, trabó una duradera amistad con William Butler Yeats.

En 1909 ya era conocido y apreciado en los círculos literarios ingleses. Durante el año siguiente publicó tres libros – *Personae*, *Exultations* y *The Spirit of Romance* – con marcado éxito. Aparte de ello, también colaboró con varias publicaciones escribiendo reseñas y críticas. Tal como lo señalara T.S. Eliot tiempo después: "Durante una década crucial en la historia de la literatura moderna, aproximadamente entre 1912 y 1922, Pound fue el más influyente y de alguna forma el mejor crítico en Inglaterra y en América".

En 1912 ayudó a crear un movimiento que dio en llamarse "*Imagism*". La idea impulsora de este movimiento fue la de elaborar un lenguaje literario más directo que el que había impregnado la poesía romántica y victoriana. Acompañado por otros autores tales como William Carlos Williams, Amy Lowell, Richard Aldington y Hilda Doolittle, el movimiento se centró en la búsqueda de la precisión expresiva y en la economía de los términos. Ezra Pound lo formularía diciendo: "No vuelvan a decir en verso mediocre lo que ya ha sido dicho en buena prosa" y "No usen palabras superfluas ni adjetivos que no signifiquen algo".

Una de las características más notables y destacadas de Pound fue su increíblemente amplia generosidad para con otros escritores; un rasgo de su personalidad que no solo lo enaltece sino que, llegado el momento y como veremos más adelante, hasta muy probablemente le salvó la vida. Su influencia concreta se extendió mucho más allá de su propia producción literaria.

Tenía, por de pronto, una gran capacidad para descubrir el talento en otras personas y constantemente promocionaba a escritores cuyas obras estimaba como valiosas. Ayudó y promocionó a poetas como Robert Frost y D.H. Lawrence, además de ser el editor y gran amigo de T.S. Eliot. De hecho, el que publicó "*The Waste Land*" de T.S. Eliot – que es probablemente uno de los poemas más significativos de la época del modernismo inglés – fue Ezra Pound. Pero su círculo de amistades incluyó también al novelista irlandés James Joyce a quien ayudó a publicar y a hacer conocer sus obras. Durante los peores años de Joyce, Pound incluso lo ayudó financieramente y existe una anécdota según la cual le consiguió un par de zapatos usados cuando el irlandés quedó tan en bancarrota que se había quedado hasta sin calzado. En 1925

Hemingway escribiría sobre Pound: "Defiende a sus amigos cuando son atacados, los mete en revistas y los saca de la cárcel… Escribe artículos sobre ellos. Los presenta a mujeres ricas. Consigue editores que aceptan sus libros. Se queda sentado con ellos durante toda la noche cuando se sienten morir… les adelanta el dinero para gastos de hospital y los disuade del suicidio".

Paralelamente, la propia obra de Pound siguió creciendo. Durante los años inmediatamente posteriores a la Primera Guerra Mundial aparecieron dos de sus obras más destacadas: "*Homage to Sextus Propertius*" y "*Hugh Selwyn Mauberley*". En la segunda de las mencionadas, compuesta de 18 poemas y publicada en 1920, aparece por primera vez en la obra de Pound el concepto de la usura y una ácida crítica al sistema socioeconómico imperante. La guerra, aun cuando no participara directamente de ella como otros poetas y escritores, demolió en Pound la fe en la dirección que los vencedores le estaban imponiendo a Occidente. Hacia fines de 1920 decidió que Londres ya no era el lugar para él y se trasladó a París.

En París se hizo pronto amigo de personalidades como Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Fernand Léger y Ernest Hemingway. Publicó "*Poems 1918-1921*" y en 1922 Eliot le envió el manuscrito de "*The Waste Land*" al que llenó de tachaduras y comentarios en tinta azul por lo que Eliot escribiría después: "Me atrae pensar que el manuscrito, con los pasajes suprimidos, había desaparecido irrecuperablemente. No obstante, por el otro lado, quisiera que las correcciones en azul fuesen preservadas como prueba irrefutable del genio crítico de Pound".

En su constante afán por ayudar, convenció al abogado neoyorquino John Quinn a financiar el *Transatlantic Review,* la revista literaria de John Madox Ford. Por otra parte, trabó una amistad muy sólida con Hemmingway con quién recorrió Italia en 1923 y lo ayudó a relacionarse con Lewis, Ford y Joyce. Como retribución, Hemmingway trató (infructuosamente) de enseñarle a boxear.

En 1924 se cansó del ambiente de París y decidió cambiar de aires nuevamente. Esta vez se dirigió a Italia y se estableció en Rapallo, ciudad en la que residiría durante los siguientes 20 años. Allí, su vida cambió de un modo bastante sustancial: en 1925, de su relación con la violinista Olga Rudge, le nacería su hija María y al año siguiente su hijo Omar, de su esposa Dorothy Shakespear. En lo que a su producción literaria se refiere, Pound se concentró en sus *Cantos*, una muy ambiciosa y larga serie de poesías sobre la que venía trabajando desde 1915, y que él mismo describió alguna vez como su "poema que incluye Historia". La primera sección del poema se publicó en 1925 y en ella ya queda en evidencia la creciente preocupación de Pound por los temas económicos y por la inestabilidad financiera surgida como consecuencia de las secuelas de la Primera Guerra Mundial. Más tarde aparecerían las continuaciones: "*Eleven New Cantos*" en 1934; "*The Fitfth Decade of Cantos*" en 1937 y "*Cantos LII-LXXI*" en 1940.

Su inquietud por los problemas económicos y sociales de su tiempo lo llevó a profundizar en el tema. Se familiarizó con la teoría del "*Social Credit*" (Crédito Social) elaborada por Clifford Hugh Douglas según la cual la mala distribución de la riqueza se debía a un poder de compra insuficiente por parte de quienes producían los bienes y los servicios siendo que quienes los producían eran, al mismo tiempo, los consumidores de los mismos. En otras palabras: la totalidad de los ingresos de los productores no alcanzaba para comprar los bienes y servicios que ellos mismos producían. Por otra parte, sus propias observaciones también llevaron a Pound a la conclusión que en todas partes imperaba una injusticia promovida y sustentada por banqueros cuyas manipulaciones financieras conducían a guerras y conflictos.

Todas estas consideraciones, unidas a la experiencia directa de vivir en la Italia fascista, lo llevaron a juzgar a Mussolini y al fascismo de los años '20 en términos positivos.

No fue el único.

Dirigiéndose a una delegación de socialistas italianos luego de la Marcha

Sobre Roma de Mussolini, Lenin se lamentaba en 1922 recordando los orígenes socialistas de Mussolini: "Es un desperdicio que hayamos perdido a Mussolini. Es un hombre de primera categoría que hubiera llevado nuestro partido al poder en Italia". Desde la vereda de enfrente, cinco años después, nada menos que Churchill le manifestaba al Duce: "Si fuera italiano, estoy seguro de que habría estado de todo corazón con usted desde el principio hasta el final en su triunfante lucha contra los bestiales apetitos y pasiones del leninismo". En 1933 Sigmund Freud le envió a Mussolini un ejemplar del libro "*Warum Krieg?*" (¿Por qué guerra?) que había escrito conjuntamente con Albert Einstein incluyendo una dedicatoria que rezaba: "A Benito Mussolini de parte de un viejo que saluda en el gobernante al Héroe de la Cultura". Franklin D. Roosevelt en un mensaje a su embajador en Italia, Breckinridge Long, concedería: "Parece no haber duda alguna que (Mussolini) está interesado en lo que estamos haciendo y estoy muy interesado y profundamente impresionado por lo que ha logrado y por su evidentemente honesto propósito de restaurar a Italia" para agregar además: "No me importa decirle confidencialmente que me mantengo bastante estrechamente en contacto con ese admirable caballero italiano".

Las apreciaciones favorables a Mussolini y al fascismo podrían citarse por docenas. Por supuesto: todas ellas anteriores a la Segunda Guerra Mundial… Como se dice habitualmente, muy pocos intelectuales y muy pocos políticos resisten un archivo. Porque con el correr del tiempo y las conveniencias del momento, las opiniones dieron un giro de ciento ochenta grados y finalmente se volvieron "políticamente correctas". Obviamente.

No fue el caso de Ezra Pound. Una vez persuadido de los aspectos positivos del fascismo italiano – aunque sin pertenecer al partido y sin participar directamente en forma activa de la política italiana – Pound se mantuvo firme en sus convicciones. El 30 de Enero de 1933, el mismo día en que Hitler ascendía al poder en Alemania, Pound se entrevistó con Mussolini. Luego, ese mismo año publicaría su "*ABC of Economics*" (El ABC de la Economía) seguido por "*ABC of Reading*" (El ABC de la Lectura) en 1934; "*Social Credit: an impact*" (Crédito Social: un impacto) en 1935; "*Jefferson and/or Musolini*" (Jefferson y/o Mussolini) en 1936.

Con el tiempo y en realidad, su mensaje político se concentró casi solo en dos cosas: en el sistema socioeconómico injusto y en la guerra que este sistema había traído consigo. Precisamente para tratar de mantener a su propio país fuera de la guerra viajó en 1939 a los EE.UU. Demás está decir que, a pesar del fuerte movimiento antibélico existente en los EE.UU. y a pesar de que Pound se entrevistó con varios legisladores y concedió toda una serie de entrevistas periodísticas, no fue escuchado en los niveles superiores del gobierno norteamericano que impulsaban la política exterior en una dirección diametralmente opuesta y que terminarían permitiendo – y quizás hasta provocando – el ataque japonés a Pearl Harbor para justificar el ingreso de los EE.UU. a la Segunda Guerra Mundial. Con todo, durante su estadía obtuvo al menos un reconocimiento: el Hamilton College, dónde había obtenido la licenciatura en filosofía 34 años antes, le concedió el título de doctor *honoris causa* el 12 de Junio de 1939.

Tras volver a Italia, Pound, hacia 1940, había escrito una impresionante cantidad de cartas y había presentado sus ideas en cientos de artículos en los que una y otra vez insistía sobre un punto central: la crítica al sistema económico usurario impulsado exclusivamente por la usura para el cual la guerra era simplemente un gran negocio. En esto, su gran preocupación – uno casi estaría tentado a decir: su obsesión – desde 1939 en adelante fue hallar un modo de evitar que su país, los EE.UU., fuesen arrastrados a la guerra en Europa. Y además, desde el momento en que – tanto al frente de este sistema como en la generación que disparara la revolución bolchevique, así como por añadidura en gran parte de la literatura de la época – apareciesen constantemente los nombres de Rothschild, Trotsky, Morgenthau, Zinoviev, Lehman, Radek, Warburg, Schiff, Baruch y muchísimos otros, resultó poco menos que inevitable que Pound se topara también con la cuestión judía tal como lo habían hecho muchos antes

que él, Winston Churchill incluido. Todo esto quedó luego reflejado en los mensajes radiofónicos que transmitió desde Roma durante la Segunda Guerra Mundial y que casi terminaron costándole la vida.

No le fue fácil acceder a los micrófonos de Radio Roma. Comenzó escribiendo artículos para la radio hacia fines de 1940. Los primeros no fueron leídos por él sino por los locutores habituales de la emisora. A partir de Enero de 1941 pudo grabar sus propios mensajes que fueron transmitidos en un promedio de dos por semana. Por regla general, los escribía en su casa, en Rapallo, y viajaba a Roma para grabarlos en series de diez o veinte alocuciones a la vez. Recopilaba la información de fuentes muy diversas: de las transmisiones radiales y de las publicaciones italianas, de estaciones extranjeras – principalmente de la BBC inglesa que podía sintonizar en su propia radio – de conversaciones con amigos, funcionarios, viajeros; de cartas de los amigos que siguieron viviendo en los EE.UU. y otros países; y de su propia biblioteca que incluía números anteriores de varios periódicos.

La mayor parte de sus mensajes se dirigió a la audiencia norteamericana, aunque también transmitió para la inglesa y, en ocasiones, para ambas. Está comprobado que en los EE.UU. lo escuchaban las autoridades y prueba de ello son las transcripciones de la FCC (Federal Communications Commision = Comisión Federal de Comunicaciones) que incluso dieron lugar, en Abril de 1942, a que el FBI, a pedido del Departamento de Justicia norteamericano, iniciara una investigación para determinar el posible alcance de su audiencia en los EE.UU.

A partir de fines de Enero de 1942 – es decir, después de Pearl Harbor y con los EE.UU. ya implicados abiertamente en la guerra – las transmisiones radiales de los mensajes de Pound desde Radio Roma fueron precedidas de la siguiente declaración que él mismo había redactado y que las autoridades fascistas habían aceptado:

"*Radio Roma, actuando de acuerdo con la política fascista de libertad intelectual y de libre expresión de opiniones por parte de quienes están calificados para tenerlas, le ha ofrecido al Dr. Ezra Pound la utilización de este micrófono dos veces por semana. Queda entendido que no se le pedirá decir nada en absoluto que vaya en contra de su conciencia, ni tampoco cualquier cosa que sea incompatible con sus deberes como ciudadano de los Estados Unidos de América.*"

En total, Pound transmitió más de 120 mensajes a través de Radio Roma, siendo que, en realidad, es casi imposible establecer con precisión el número exacto de sus alocuciones. En todo caso, siguió transmitiendo y escribiendo – a veces bajo seudónimo – en los últimos tiempos por lo menos ocasionalmente, hasta Abril de 1945.

El 2 de Mayo de 1945 – apenas unos días después de que Mussolini fuera fusilado y su cuerpo colgado cabeza abajo para exhibición pública en la plaza Loreto de Milán – Ezra Pound estaba solo en su casa de Rapallo. Una patrulla de partisanos antifascistas ingresó a la vivienda dándole tiempo solamente para meterse una copia de Confucio y un diccionario chino en su bolsillo luego de lo cual lo llevaron a Chiavari. Lo soltaron, sin embargo, con lo que finalmente Pound, no teniendo realmente adonde ir y sabiendo que la clandestinidad no sería ninguna solución viable para él, se entregó a las autoridades militares norteamericanas en el pueblo de Lavagna.

Al principio, los militares no tuvieron ni idea de quién era ese sujeto algo extraño que les había caído poco menos que del cielo. Solamente después de recibir toda una serie de histéricos cables procedentes de Washington llegaron a la conclusión de que, fuera quien fuera, el sujeto debía ser "peligroso". Consecuentemente, lo trasladaron al Centro Disciplinario de las Fuerzas Armadas norteamericanas cerca de Pisa en donde mantenían prisioneros a soldados norteamericanos acusados de asesinato, violaciones y otros crímenes graves.

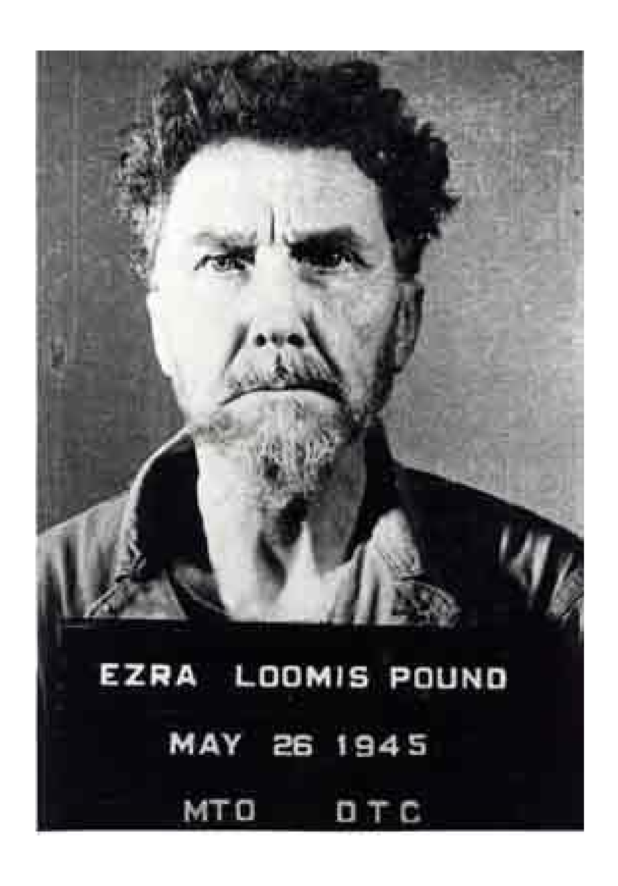
Lo encerraron durante tres semanas enteras en una jaula de alambre tejido con

un espacio de 1,80 x 2 metros, a la intemperie, con la prohibición de hablar con nadie, con potentes reflectores iluminándolo durante toda la noche, sin colchón, durmiendo sobre el piso de cemento y con solamente una delgada manta para cubrirse. Terminó física y mentalmente destruido a tal punto que tuvieron que trasladarlo a una unidad médica para mantenerlo con vida. Allí, si bien lo alojaron en una carpa primitiva, al menos le permitieron una mayor libertad de movimientos y pronto el personal del centro se acostumbró a la figura del algo estrafalario pero inofensivo prisionero que ayudaba a los soldados a escribir las cartas que enviaban a sus familiares y que por las tardes se sentaba a la máquina de escribir en la farmacia del centro médico a escribir poesías. Así comenzaron a nacer sus *The Pisan Cantos* o Cantos de Pisa.

En Noviembre de 1945, después de casi 7 meses, decidieron por fin enviarlo detenido a los Estados Unidos en dónde lo acusaron de traición a la patria por sus mensajes radiales desde Roma.

La acusación conllevaba la posibilidad cierta de una sentencia a muerte y frente a la misma, jurídicamente, Pound podía tener tres líneas de defensa posibles. Una de ellas hubiera sido sostener que era un poeta y que los poetas gozan de ciertas licencias por lo que no están tan estrictamente sujetos a las mismas normas que las personas comunes. La segunda podría haber sido afirmar que había tenido razón en todo lo que había dicho; que la traición al pueblo norteamericano no la había cometido él sino los funcionarios de la Casa Blanca que habían arrastrado al país a una guerra europea en la que los EE.UU. no tenían nada que hacer. Finalmente, la tercera estrategia defensiva – y que Pound estaba dispuesto a seguir – hubiera podido ser la de sostener que, al hablar por radio, no había hecho más que ejercer sus derechos garantizados por la Primer Enmienda a la Constitución Norteamericana.

Pero, para 1945, finalizada la Segunda Guerra Mundial, la propaganda bélica ya había surtido efecto sobre los norteamericanos. La gran mayoría de los amigos de Pound estaba convencida, y con razón, de que cualquiera de esas tres estrategias defensivas terminaría siendo un tiro por la culata y que el jurado se hallaría más que dispuesto a condenarlo a muerte. Hemingway fue el primero en sugerir que Pound podía llegar a ser declarado inimputable porque estaba "obviamente loco". La idea prendió en su abogado defensor, Julien Cornell, porque, al fin y al cabo, ¿acaso no hay que estar un poco loco para ser poeta?; ¿qué gran poeta, de todos los que ha conocido la literatura universal, ha estado realmente en sus cabales?



Por orden del juez interviniente, Pound fue sometido a un examen psiquiátrico. El examen fue llevado a cabo por cuatro psiquiatras entre los cuales el más conocido era el Dr. Winfred Overholser, jefe del hospital psiquiátrico St. Elisabeth de Washington. Al final del examen, los psiquiatras firmaron un informe redactado por Overholser que presentaba a Pound como excéntrico, disperso, poseído de delirio de grandeza, y que concluía calificándolo de: "mentalmente incapacitado para asesorarse adecuadamente con su abogado defensor o para participar de manera razonable y de forma inteligente en

su propia defensa. En otras palabras, es insano."

No fueron pocos los que estuvieron en desacuerdo con el veredicto no demasiado detalladamente fundamentado de los psiquiatras. De hecho, quienes visitaron a Pound con posterioridad no detectaron nada anormal en su comportamiento. Pero la decisión final la tomó el jurado que el 13 de Febrero de 1946 consideró el caso. A pesar de toda la bombástica publicidad que lo precedió, el juicio transcurrió sin mayores sobresaltos, sin grandes torneos de oratoria y sin multiplicidad de argucias legales. La impresión general fue que la fiscalía no estaba en absoluto entusiasmada por atacar el testimonio de los psiquiatras sabiendo, como tenía que saber, que no ganaría grandes laureles disparando con artillería pesada sobre un poeta acusado de traición por el mero hecho de haber hablado por radio.

Por otra parte, también existían varios problemas legales que amenazaban con complicar el caso. Por ejemplo, si bien decenas de miles de personas habían escuchado las transmisiones de Pound, no había testigos en la sala que pudiesen testimoniar que había sido efectivamente él quien las había emitido. Los únicos que podrían haberlo hecho hubieran sido los técnicos italianos de la radio que se hallaban a miles de kilómetros de distancia y a quienes nadie se había tomado el trabajo de convocar. Además, estos testigos tendrían que haber recordado sucesos de hacía tres a cinco años atrás y, al ser italianos, de todos modos muy probablemente no hubieran podido entender ni una sola palabra de las pronunciadas por Pound en inglés. Por añadidura, los documentos que le fueron secuestrados a Pound luego de su arresto lo fueron "*manu militari*", sin una orden judicial en regla y, por consiguiente, al abogado defensor Julien Cornell no le hubiera costado mucho lograr que se los descartara por completo.

Sea como fuere, lo concreto es que Ezra Pound se mantuvo en silencio durante la mayor parte del juicio y el jurado, después de escuchar el informe de los psiquiatras y el relato de los hechos, lo declaró inimputable después de una deliberación de menos de cinco minutos. "Cornell me salvó la vida", fue el lacónico comentario de Pound. Quizás se equivocaba un poco: hay buenos argumentos para sostener que quien realmente le salvó la vida fue el Dr. Overholser: Ezra Pound quedaría durante 12 años encerrado en el nosocomio de St. Elisabeth dirigido por este psiquiatra.

Por aquella época, el Hospital St. Elisabeth estaba alojado en un viejo y muy mal mantenido edificio. Hacinado y con escaso personal; algunos pacientes dormían hasta en los pasillos. Quienes lo visitaron coinciden unánimemente en que el ambiente del lugar era opresivo, con un ruido infernal, y pacientes deambulando sin rumbo fijo por todas partes. Sin embargo, Pound se recuperó rápidamente y no solo cooperó con el personal médico sino que hasta se ganó la simpatía de los demás pacientes. "No tengo problemas con los locos" – solía decir – "es a los estúpidos a los que no puedo soportar". Para él St. Elisabeth resultó un lugar tan bueno como cualquier otro y, es más, hasta llegó a brindarle ciertas ventajas. Por primera vez en su vida se hallaba libre de problemas económicos, tenía cama y comida gratis mientras sus derechos de autor se acumulaban en el banco, podía jugar al ajedrez y al tenis, pasear por el parque, hablar hasta por los codos y, no en última instancia, tenía todo el tiempo del mundo para escribir lo que se le antojara.

Con el correr de los meses y los años consiguió que le asignaran una especie de habitación para él solo y su producción literaria llegó a ser más que notable. Escribió otros 25 Cantos, tradujo una obra de Confucio, trescientos antiguos poemas chinos, algunas páginas del diario de Mussolini y una tragedia de Sófocles. Produjo docenas de manifiestos y miles de cartas, todas sin firmar, no fuera cosa que alguien dudara de que una persona capaz de semejante producción estaba algo menos demente de lo que los doctores afirmaban que estaba. Entre quienes lo visitaron estuvo lo más selecto y granado del mundo literario norteamericano y varios centenares de jóvenes admiradores deseosos de escuchar la palabra del maestro.

Durante todo el tiempo que Pound estuvo en St. Elisabeth sus amigos no se resignaron a la situación y se mantuvieron activos. En 1948, James Laughlin, que lo había conocido en 1934 y vivido en su casa de Rapallo durante varios meses, publicó *The Pisan Cantos*, escritos durante el primer cautiverio de Pound en la cárcel militar norteamericana de Pisa. El hecho causó verdadera conmoción en el mundo literario norteamericano, dividiendo a admiradores y a detractores en una verdadera batalla campal de opiniones que no tardaron en volverse políticas. Y lo que sucedió después llevó el escándalo a límites insospechados.

Sucedió que buena parte de los amigos y admiradores de Pound eran miembros del Comité de Selección de la Librería del Congreso norteamericano, nombrados para adjudicar el entonces recientemente instituido Premio Bollingen que distinguiría el mejor libro de poesía norteamericana publicado el año anterior. El primero en ganar dicho premio en 1949 fue Ezra Pound, precisamente por *The Pisan Cantos*. Los legisladores norteamericanos se encontraron en la ridícula situación de tener que otorgarle un premio a un poeta que solo tres años antes había estado a punto de ser condenado por traición y que en ese momento se hallaba encerrado en un manicomio. La situación se hizo tan insostenible que el Congreso de los EE.UU. tuvo que dar marcha atrás, declarar revocada la distinción y hasta renunciar a seguir concediendo el Premio Bollingen que, de allí en más, pasó a ser otorgado por la Universidad de Yale.

Pasaron los años y, después de que Pound cumpliera los 70, la situación se fue haciendo cada vez más insostenible. El problema, sin embargo, residía en que, mientras el Dr. Overholser enviara informes sobre él afirmando que seguía estando loco, Pound no podía abandonar St. Elisabeth. Pero, por otra parte, si lo declaraban curado lo que le esperaba con seguridad era otro juicio con final impredecible. Así las cosas, en 1957, dos viejos amigos de Ezra Pound, los poetas norteamericanos Robert Frost y Archibald McLeish, convencieron a la administración de Eisenhower de que no tenía ningún sentido mantener encerrado a un poeta septuagenario que, para colmo, empezaba a sonar como candidato al Premio Nobel de literatura. Y fue nuevamente el Dr. Overholser quien encontró la solución al dilema: presentó un documento en el cual declaraba a Pound "permanente e incurablemente insano" pero afirmando al mismo tiempo que no era peligroso y que mantenerlo en un hospital público representaba un gasto innecesario para los contribuyentes norteamericanos.

Eso funcionó. El 18 de Abril de 1958 la corte dejó caer la acusación de traición y el 7 de Mayo Ezra Pound abandonó el hospital. En su historia clínica la última anotación reza: "Condición al egreso: sin mejora."

De alguna manera, era cierto: Pound no había "mejorado"; como que tampoco había cambiado. Después de una breve serie de visitas a sus amigos, se embarcó hacia Italia y al desembarcar en Nápoles, ante la pregunta de uno de los periodistas sobre cómo había soportado los 12 años de manicomio, respondió: "Todo Estados Unidos es un gran manicomio"… para despedirse luego de la gente de prensa con un elegante saludo fascista… Decididamente, no había "mejorado".

Viviría 15 años más y fallecería el Día de Todos los Santos, un 1° de Noviembre de 1972 en Venecia.

Su salud fue desmejorando progresivamente pero mantuvo una mente que pocas veces le fallaba. Una de sus últimas apreciaciones fue que se había equivocado respecto del tema de la usura que tanto lo obsesionara. "Me equivoqué. No es la usura." –cuentan que dijo– "Es la avaricia".

Quizás volvió a equivocarse. Porque ni siquiera es la avaricia.

Es la codicia.

Pero no hagamos de ello una cuestión semántica. Los poetas tienen derecho a usar las palabras que prefieran.

Ezra Pound, un poeta del siglo XX

Richard Avedon

En abril de 1972 mi padre pidió una excedencia. Faltaban apenas cinco meses para que yo naciera y, sin embargo, decidió viajar a Italia para buscar a un poeta al que llevaba años leyendo y admirando. Salió en busca de Ezra Pound sin tener idea alguna de su paradero exacto, sólo guardaba esa noticia de prensa publicada en Le Monde en 1958 en la que se informaba del viaje del poeta desde Estados Unidos hasta Italia, después de su liberación del Hospital psiquiátrico de St. Elisabeth. Había pasado catorce años encerrado allí, desde noviembre de 1945, la mayor parte del tiempo recluido en una celda de apenas dos metros cuadrados, herméticamente sellada. Hasta mediados de los cincuenta compartió presidio con enfermos mentales graves y dementes furiosos, sólo a partir de entonces se le permitió un régimen abierto donde sus discípulos y su mujer podían visitarle. En esa época ya tenía sesenta años. Su gloria se había disipado a causa de sus simpatías por el movimiento fascista italiano, aunque nunca comulgó con sus ideas políticas o su sentido de la tiranía. Elaboró en sus años en Rapallo una curiosa teoría económica y política que en 1934 el Congreso de los Estados Unidos rechazó tras su apasionada exposición. Pound abandonó temporalmente la poesía para realizar su sueño económico del Crédito social con la que pretendía reinventar una nueva economía libre de usura, y creyó, en aquella época quijotesca que lo llevó a tratar de convencer de sus ideas a la República española a través de Salvador de Madariaga, que el único sistema que podía poner en práctica su ideario era el fascismo. De alguna manera reconoció después el error, pero nunca se inculpó de traición, simplemente se jactaba de haber expresado su original modo de entender el mundo y de confundir a sus aliados.

Nació en 1885, en una cabaña de Hailey, en Idaho. Con apenas 15 años ya había viajado por Italia, Francia y España. En Londres desarrolló sus labores literarias más fructíferas. Se sabe que corrigió y redujo el largo poema de T.S Elliot La tierra baldía a la mitad hasta dejarlo en la versión actual que conocemos, obra cumbre de la poesía en lengua inglesa del siglo XX. Apoyó la publicación del Retrato del artista adolescente de James Joyce y posteriormente su archifamoso Ulyses. Su relación con W.B. Yeats, de quien fue secretario personal, propició un salto artístico enorme en la producción poética de ambos. Fue tal su cercanía que terminó casándose con la amante de Yeats, Dorothy Shakespear. Vivió en Londres mucho tiempo, y sin que lo supiera por entonces, había inspirado y creado las primeras expresiones poéticas modernas de la poesía inglesa, relacionándose estrechamente con los dos poetas que marcarían el siglo literario británico, Yeats y T.S. Elliot, éste último como declarado discípulo. Llegado a Londres en los años anteriores a la primera guerra mundial se marchó de la capital habiendo revolucionado de arriba a abajo la literatura de su tiempo.

Mi padre nunca me habló de ese viaje, ni siquiera de lo que sabía sobre Ezra Pound. El poeta vivió algunos años en los que el éxito y el reconocimiento fueron una constante en su vida. Más tarde se instaló en Paris donde se sintió tentado por los dadaístas, pero fue algo pasajero y decidió finalmente quedarse en Rapallo, Italia.

Hace un tiempo, cuando me enteré de la existencia de ese viaje misterioso, mi madre me reveló que tuvieron discusiones airadas al respecto. ¿Por qué desplazarse hasta Italia para buscar a un poeta americano medio loco cuando su hijo iba a nacer en apenas unos meses?. Tengo la sensación de que él tenía que cumplir una promesa, algo por lo que se sentía en deuda, quizá con él mismo, o con alguien que conoció. Nunca podré saberlo. Lo cierto es que años más tarde, por mis propios medios, pude descubrir la relación de Pound con la literatura

americana y su enorme influencia en la poesía del siglo XX. Participó exitosamente de casi todas sus expresiones y entabló relaciones, como ya dije, con los autores más destacados de su tiempo. Parecía un gurú en esos años en los que todavía esa palabra carecía del sentido actual. Convertido en guía, en centro y faro de la escritura más vanguardista de su época, sus escarceos con las teorías económicas y políticas posteriores resultan un misterio. Quizá creyó que con la poesía no era suficiente y su reto intelectual exigía tareas más útiles o de mayor envergadura, o justo lo contrario, que sus conocimientos poéticos y humanistas, como pensaron los clásicos, podían ayudar a organizar el mundo de otro modo.

Durante la guerra emitió por radio programas en los que críticaba sin mesura la actitud del gobierno americano, de nuevo adscrito a las filas del fascismo que dominaba Italia. Apoyó abiertamente a la República de Saló con la que Mussolini trató de salvar los restos del régimen. Todo un enigma esa transformación, esa imagen de Pound casi intolerable al acercarse a cualquiera de sus poemarios, a la complejidad y a la riqueza artística de los Cantos. Había traducido al inglés numerosas obras maestras de la poesía china y japonesa, adoraba a Confuncio y había trabajado durante años para ofrecer un versión digna del Analectas. En Francia rescató a poetas del romancero medieval y provenzal, también a rapsodas latinos casi perdidos. ¿Cómo un hombre como él pudo unirse a la causa del fascismo, a su vulgaridad, a su tosca masculinidad y a ese ridículo sentido autocrático en torno a un personaje como Mussolini?. Me hubiera gustado preguntárselo a mi padre, que siempre despreció abiertamente cualquier dictadura. Quizá él tuviera alguna respuesta. También desearía conocer la razón que le empujó a buscar a ese hombre en 1972, dejándonos durante dos meses para recorrer Italia. Por entonces, Pound era un poeta denostado y condenado al olvido. La presión del gobierno norteamericano había sido tan dura que sus libros fueron en los años cincuenta tesoros secretos. De sus últimos años no se sabe demasiado, y mi padre nunca me confesó si llegó a encontrarse con él. Ese año, Pound cumplía noventa y siete años.

Cuando las tropas norteamericanas liberaron Italia fue arrestado cerca de Génova e interrogado por su colaboración propagandística con el fascismo. Ya en el año 42 fue considerado traidor a la patria. Cuentan, aunque no sé si es un testimonio apócrifo por su empeño en el detalle, que de Genova fue trasladado a Pisa y encerrado en una jaula de tiras de metal y suelo de cemento (en algunas versiones era de alambres de púa), a la intemperie, sufriendo la inclemencias del tiempo, violencia física y numerosas humillaciones. La dureza de aquella reclusión propició que comenzaran sus crisis mentales agudísimas. Tras seis meses de encierro, fue extraditado a Estados Unidos donde se le internó en un hospital psiquiátrico. Alli iniciaria sus Cantos, como si todo lo anterior hubiera sido borrado, con sus amistades disipadas, su influencia desprestigiada y obviada, mas con el ímpetu de un creador inigualable, que hizo surgir del dolor su fuerza. Jamás llegó a concluir su plan, aunque vivió casi un centenar de años.

Poco antes de que mi padre decidiera emprender su particular viaje, la generación beat, con Ginsberg y Ferlinghetti a la cabeza, decidieron vistar a Pound como habían hecho con otro icono de la contracultura americana, Paul Bowles. Hay algunas fotografías de esos encuentros. Ginsberg, en su busqueda incesante de trascendencia para su poesía, pensó por supuesto en Walt Whitman como referencia, un ideario que podía servirle, y sobre todo en Ezra Pound, monstruo de la poesía americana, considerado además persona *non-grata* por el gobierno americano y todavía vivo. No en vano, antes de partir a Italia tras su liberación, dijo en público que los USA no eran más que un asilo de locos. Semejantes declaraciones, unidas a la definición de su país que dio en varias ocasiones; un país de tenderos y usureros, entroncaban extraordinariamente bien con el espíritu contestatario de la contracultura norteamericana. Es verdad que Pound estaba más cerca de la experimentación literaria de T.S. Elliot, de la poesía de W.H. Auden o Robert Frost, que de los iracundos beats, y que pasado el tiempo, a excepción

de algunos versos de Ginsberg, el más dotado del grupo, el destino de esa poesía ha quedado enterrado, mientras que los Cantos de Pound y en general sus diferentes etapas poéticas mantienen su vigencia y su poder de fascinación. Pero a cierta edad, es posible que el corazón se reblandezca, o que el deseo discreto de ser reivindicado sea una necesidad. Pound aceptó esas visitas y de alguna forma las aprovechó. Nos quedan de los años anteriores a su muerte tan sólo un puñado de fotografías esporádicas, donde su figura quijotesca surge foribunda entre los claros oscuros del blanco y negro, los ojos perdidos, el alma llena de dolor.

Hace apenas seis meses encontré en la casa familiar de la Sierra de Gúdar unas notas en uno de los numerosos cuadernos que mi padre escribió a lo largo de su existencia. Fue una casualidad, pues al subir a la buhardilla donde se acumulan las miles de revistas coleccionadas desde 1972 hasta 1995, los polvorientos libros de texto y viejas novelas, los archivos fotográficos de la familia, y kilos de polvo anclado como un espejo eterno de lo acontecido, me senté en el confortable butacón de la abuela desde donde podía ver sin levantarme la montaña donde se alza el castillo derruido y la calle principal. Sentado en esa isla de tiempo, entre el olor de los papeles viejos, encendí un cigarrillo y, a tientas, busqué el interruptor que tenía detrás para conectar la luz. Con torpeza debí rozar la estantería que había sobre mí cabeza y cayeron al suelo varios cuadernos de los que había apilados. Ojeé al azar durante un cuarto de hora algunos, hasta que en uno con las tapas rojas, fechado en 1974, descubrí que mi padre había trascrito Carta del exiliado, un hermoso poema de Ezra Pound que yo conocía desde hacía años en la imperfecta y sonora traducción de Ernesto Cardenal. Volví a leer el poema entusiasmado, y lo cierto es que me resultó tremendamente familiar, como si lo hubiera revisado unos días atrás. Recordé al instante el momento de la primera vez que lo degusté casi veinte años atrás, e incluso aquella idea que me rondó a finales de los años noventa; escribir un cuento o una novela corta utilizando el texto. Había algunas anotaciones escritas con la enrevesada letra de mi padre inmediatamente a continuación del poema y creí que encontraría algún detalle que aclarara las razones de aquel viaje sorprendente.

Todavía dudo de si llegó a hallar a ese hombre fascinante, contradictorio, terrible y brillante, si en alguno de sus largos trayectos pudo saber de él, si logró intercambiar alguna frase con el poeta. Lo único que sé es que mi padre fue un buen tipo, y que, como en ese poema que escribí hace tiempo, Cartografías, siempre estuvo dispuesto a sacar el catalejo y a otear el horizonte para ver si hallábamos a nuestras invisibles sirenas. Siento la paternidad como algo positivo. Lo cierto es que las obras de Pound quedaron durante años clavadas en las estanterías del despacho, impávidas, hasta que mi hermana, a finales de los noventa, se vio empujada a escribir poesía y fue rastreando uno a uno todos los libros de versos que mi padre había acumulado en las décadas anteriores. Destino de poetas, debió pensar, observando con temor y emoción el día en que Carmen se adentró fascinada en las páginas de los Cantos ¿Qué debía decirle ese hombre a una persona nacida casi cien años después? ¿Qué efectos provocaría en ella? ¿Sería algo similar a lo que sintió él cuando leyó sus primeros versos?

Pienso, que en las preguntas que nos hacía mi padre subyacía ese temor a que cruzáramos esa fina línea que separa la lucidez de la locura, ese arrebato que acomete a veces a los hombres inteligentes como Ezra Pound y los arrastra por incomprensión y por desprecio hacia la demencia. Se puede adorar la figura de un hombre como él y, sin embargo, no querríamos que nuestros seres queridos cayeran en destinos tan aciagos. Pound vivió el siglo XX con todas sus miserias y luces. A las relaciones comentadas con Yeats o T.S. Elliot, la ayuda desinteresada que prestó a Joyce, su amistad con Ford Madox Ford, o en Paris años después con Tristan Tzara, Marcel Duchamp o Fernand Léger, se le unió una espléndida retahíla de discípulos brillantes posteriormente. Sus ensayos literarios en torno a la poesía siguen siendo válidos, su modernidad inspiró desde luego mucha de la poesía ulterior, aunque su prestigio manchado, sus extravagancias

ideológicas y políticas, hicieran que su nombre quedara silenciado o su influencia disminuida. No podría entenderse la poesía de Robert Frost o la William Carlos William sin su enorme talento lírico.

A veces imagino ese encuentro; mi viejo tantos años más joven, paseando por un paisaje agradable de Italia, acercándose despacio al parque en el que un anciano con dificultades respiratorias, vestido con cierta elegancia, contempla el horizonte. Es una lástima que nunca llegue a saber que se dijeron. Probablemente en 1972, pocos meses antes de que Pound muriera, éste no era capaz ni de hablar con coherencia a causa de la edad y los fármacos que consumía. Recuerdo un texto de Lawrence Ferlinghetti de 1965, la emoción ante las palabras transparentes, rotas y fatigadas del maestro, su aspecto desvalido y torpe. Estaba ya envejecido y destruido, su rostro expresaba un dolor inexorable e indrescriptible, el mismo que se aprecia en algunas de sus fotografías de anciano. Tengo la sensación de que el siglo que vivimos no será bueno para él tampoco, pero que, tal vez, su enorme modernidad, sustentada en la magnifica aparición de raíces ancestrales, de elementos permanentes y consistentes, y ese sentido extraordinario para la poesía, para la música del verso libre, reivindicarán su figura, y su complejidad serás mas asequible en el futuro. Seguiré leyendo los cuadernos de mi padre, uno por uno, quizá a la espera de hallar alguna respuesta a ese viaje.

Ezra Pound sabía de primera mano que lo que había escrito poseía cierta trascendencia literaria. De hecho, su poema a Walt Whitman –Whitman es el fundador no sólo de la poesía norteamericana sino de toda su literatura- siempre me fascinó. Unos versos inmejorables para describir en qué consiste el diálogo fructífero de las letras, como evoluciona esta historia ya vieja y fatigada. Un día, un poeta de cualquier nacionalidad escribirá un pacto con Ezra Pound para seguir, de eso estoy seguro.

Ezra Pound: los cantos y la usura

José Luis Ontiveros

1. Una revisión de Ezra Pound

El poeta señero

*E*s necesario revisar algunas de las ideas culturales y literarias más importantes de quien ha sido considerado el máximo revolucionadordel lenguaje poético en lengua inglesa, y quizá —sino ocurre una sorpresa finisecular y apocalíptica—, el poeta señero y conductor del arte de labrar la palabra en el presente siglo y en la historia de la poesía desde La Odisea de Homero y Las Odas de Confucio; la poesía de Dante y la tradición trobadoresca; el simbolismo y el descenso a los infiernos, lo que lo caracteriza como el arquetipo y la síntesis del poeta universal, convirtiéndolo en un punto de referencia esencial; antes de Pound y después de Pound.

Me propongo entonces hacer una serie de necesarias revisiones, o relecturas de la obra y del pensamiento de Ezra Pound, al parecer imprescindibles por la proliferación haragana y reproducción acrítica de los lugares comunes, que la crítica democrática —de tradición puritana y moralista—, ha impuesto aun en la supuesta crítica revolucionaria, especialmente sobre la valoración de sus concepciones culturales, ideológicas y económicas. Por principio resulta básico ubicar el contexto en que se manifiesta su discurso, esa diligencia es vital a fin de poder desechar —las ideas de moda que acechan desde su mediocridad a la kultura—. Entre las más destacadas en la colección de reflejos pavlovianos y resortes pánicos están las que separan o disocian el hombre, Pound, y a su pensamiento, del conjunto de su creación —como si fuera posible distinguir "no al hombre del poeta", sino "el hombre que es poeta"—; negando el valor de la expresión poética como la

expresión más profunda del ser. Esa separación —persigue la compasiva idea de absolver a Pound— es un intento de atenuar la abominación. Otros lugares comunes recurrentes entre los críticos, que basan sus juicios en el sedimento del milenarismo al uso, en la ideologización de un nuevo moralismo, son los que lo hacen objeto —ignorando el verdadero origen de su posición y de sus ideas— de formas variadas de la satanización: de ¡miren al coco Pound, no sea que se contaminen! Esa crítica hace a Pound fascista, cuando en un sentido estricto sus concepciones no corresponden a ninguna de las versiones de los fascismos europeos. Las más exageradas lo trasforman incluso en "comentarista político y economista", le achacan —quedándose en la superficie— "proclividad a los sermones", y estrechan la amplitud de la mirada poundiana, al monismo etnocentrista y a los esquemas de la cultura occidental, afirmando que las raices de su pensamiento político y económico están —únicamente— en la Edad Media.

Quiebra de la identidad anglosajona

¡Si la crisis de la identidad anglosajona produjo que en el siglo XVII la creación literaria se redujera por la cerrazón puritana a escritos de teología protestante, lo que perfilaba la hostilidad y la incomprensión de que sería víctima Edgar Allan Poe en el siglo XIX y finalmente la dispersión de la llamada por Gertrude Stein "generación perdida" (lo que se manifiesta por el deseo de T.S. Éliot y de Wyndham Lewis de considerarse ingleses pese a su origen norteamericano y canadiense); esa misma fractura o vacío de la identidad cultural se manifiesta en Ezra Pound, sólo que como una contestación ética-religiosa a la cultura oficial americana y a los valores capitalistas, esto es, la posición del poeta es una típica crisis de la axiología anglosajona; el desgarramiento interno, de una cultura outsider, subterránea y minoritaria opuesta a los principios del establecimiento y de lo que ha sido hasta el presente la historia de Estados Unidos, como destino manifiesto y predestinación divina de las clases dominantes.

Entiéndase que la raíz del dilema moral sobre Pound, debe situarse más allá de la exoneración de sus faltas políticas —reivindicando el significado de su rebelión metapolítica—, para ello es necesario transgredir la morfología de la bondad convencional, razón de Estado. Por ello debe atenderse a la visión del propio Pound y a los rasgos de su enfrentamiento con la cultura del establecimiento; esa perspectiva es la que permite explicarse hechos aparentemente contradictorios, que han calificado como candidez, o ingenuidad de Pound, por ejemplo, el hecho simbólico y esclarecedor —a la manera de una parábola borgiana— de que el contenido de sus transmisiones desde Radio Roma (por las que sería enjaulado y recluido trece años en el hospital psiquiátrico de Saint Elizabeth en Washington), no fuera comprendido, ni apreciado por los teatrales funcionarios fascistas de la Italia de Mussolini; lo que revela tanto la miseria pequeñoburguesa del fascismo italiano y las crasas limitaciones del hegelianismo gentiliano, como en el discurso de Pound se afirmaba en otros principios —cualitativamente diferentes— de los que predominan en la ideología operística del milenarismo fascista.

¿Cuáles son entonces los principios de la kultura del poeta?, ¿en dónde se encuentran sus auténticas raices?, ¿cómo se expresan esas constantes en sus reflexiones éticas y en su creación poética? La tradición de la que proviene Pound ha sido descrita por el escritor rumano Vintila Horia como un "trascendentalismo de origen religioso", entre cuyos expositores se encuentran significativos críticos anglosajones de los llamados principios fundacionales de Estados Unidos, o herencia de los padres fundadores. A esa misma herencia, rama herética del protestantismo –crítica colérica y profética de la cultura oficial del calvinismo-, como generador teológico de la plusvalía y de la acumulación de capital, han pertenecido la enorme mayoría de los movimientos de protesta norteamericanos como los beats y la trillada generación de Vietnam y de las flores.

Los antecedentes de la monomanía ética-económica de Póund son formas de actualización de las críticas que desde el siglo XVII ha merecido la cultura del establecimiento norteamericano, por parte

de una corriente disidente lúcida y minoritaria. En las raices del discurso de Póund, se hallan en cuanto a herencia anglosajona a un John Winthrop que ya en 1645 se resiste a creer en el mesianismo democrático como religión civil norteamericana, o la de un John Cotton que en sus Discourses on Davila (1791) critica, igualmente, el mito de la modernidad capitalista.

De ahí su adhesión a las extravagantes ideas económicas del alemán Silvio Gesell —partidario de reducir la masa circulante, colocándole sellos que cada vez la menguen en un 1% hasta su consunción en un plazo de ocho años y cuatro meses—. Así como la concepción del crédito social de C.H. Douglas, según la cual, el crédito financiero (controlado por los banqueros y las finanzas), se reproduce parasitariamente al ser producto del dinero en base al dinero (¿acaso no está retratando Pound la situación financiera mundial?), oprimiendo al crédito real que es el trabajo de la comunidad "del trabajo honrado de las manos y del cerebro". Esa deformación económica se manifiesta en la enfermedad cultural de la civilización, la usurocracia que no tan sólo explota a la gente en general, sino que persigue el rebajamiento del arte —para trasformarlo en mercancía—; y coloca a los verdaderos creadores, puesto que a la usura no le conviene que se piense, en una situación de indigencia, o de prisión disfrazada (recuérdese a ese respecto los esfuerzos de Pound para liberar a Eliot de su esclavitud numérica, y las bromas que le hacía Ernest Hemingway con ese motivo, confundiendo deliberadamente a Eliot con el comandante Douglas, economista del crédito social para la irritación del poeta).

Por otra parte, la herencia que asumirá Pound, si bien tiene relación con el medioevo, manifiesta claras reservas sobre la estructura eclesiástica, eje espiritual de ese orden occidental: "La Iglesia decayó como fuerza social, como fuerza intelectual, cuando la jerarquía dejó de creer en sus propios dogmas" ; además de que las fuentes medievales son Dante, su amigo Cavalcanti, y los trovadores y fieles de amor, por lo que es una distorsión el que le haga continuador de ideas políticas medievales —en cuanto prueba de una regresión ideológica—; no así en la estirpe utópica de las herejías medievales, y que corresponde con los deseos de construcción de un mundo nuevo y de una tierra no contaminada por la usura de la corriente outsider anglosajona de la que se deriva el pensamiento de Pound. Puede decirse que la mayor influencia en la postura social de Pound, expresa la revuelta contra el establecimiento de la cultura oficial —que ya he señalado—, pero también predominantemente las enseñanzas sociales de Kung (Confucio). Para Pound la importancia del orden y del autoconocimiento, constituye el primer acto de gobierno, concepto confuciano en que se enfatiza "la maldad de los beneficios privados y los beneficios de la equidad"; así como la exigencia de un lenguaje que precise el nombre de las cosas (el principio de la corrupción de la realidad es la corrupción del lenguaje), y "una constante revolución", que por la excelencia de la cultura y el espíritu, por la construcción activa del artista y del discurso poético-profético subvierta la ortodoxia totalitaria del sistema usurocrático, en palabras de Pound, "hacedor de fetos, (con) sus protagonistas podridos".

Un nuevo paideuma

De ahí que no tiene por qué asombrar que Pound fuera un incomprendido en la era fascista, y a su vez un raro intragable para la propaganda oficial. Su discurso en Radio Roma "Esta es la voz de Europa. Habla Ezra Pound", sus diferentes libros ideológicos como ABC of Economics (1938), Jefferson y/o Mussolini (1945), así como los que se conocen como Trabajo y usura y Tarjeta de visita —con ser reproductores en algunas ocasiones de prejuicios insostenibles y abominaciones— sobre los que al término de su vida consignaría "pero el peor error que cometí fue ese estúpido, suburbano prejuicio antisemita"; son portadores de una revolución cultural y una posición metapolítica, su tragedia consiste entonces en "haber mantenido su utopía hasta el fin", en que el Nuevo Paideuma o Nuevo Conocimiento propuesto por el poeta haya sido devorado por el demonio de la política.

Por ello es quizá prematuro poder discernir la posición métapolítica de Ezra Pound por encima de los escombros. Todavía resulta demasiado reconfortante — pese al movimiento en contra encabesado por Hemingway, Eliot y a últimas fechas por el poeta judío Allen Ginsberg -- reproducir en series menores el diagnostico sobre Pound dado en 1946 por la psiquiatría-policiaca del totalitarismo democrático (único capaz de decidir si una opinión es una enfermedad), consistente en marginarlo como "enfermo mental", en una nueva modalidad represiva. Por otra parte tal descalificación, parece ignorar la identidad mítica entre la visión profética y la locura (como signo de una presencia metafísica y de una posesión superior del poeta). De ahí que los diferentes elementos de la vida, obra y pensamiento de Pound, no puedan desligarse, al constituir un todo orgánico e integrarse a la revisión del conocimiento poético y de la kultura —como suma de las experiencias internas y ónticas manifestadas en los Cantos y en su concepción de un Nuevo Paideuma —.

La visión de Pound se articula en una revolución cultural, que se exige la comprensión no sólo de los campos específicos de la cultura, sino de las diversas formas de actividad humana —la económica y la social— que influyen en la realización del arte; Pound consideraba que las teorías económicas de Douglas valían la pena en cuanto "es el primer economista que postulaba en favor de que las artes, la literatura y las amenidades ocuparan un lugar en un sistema económico". A la vez define su propósito radical de crítico de la cultura convencional (la que enseñan los libros de literatura y de historia, como interpretación oficial) como la aspiración a un tipo de conocimiento descriptivo, que fundamente una nueva civilización: "Yo simplemente quiero una nueva civilización" (Ezra Pound): "estoy en realidad estudiando el Nuevo Conocimiento o el nuevo Paideuma..., no simplemente resumiendo enciclopedias existentes o abreviando dos docenas de volúmenes más especializados". Al lado de la noción de Paideuma que (Forbenio) emplea para expresar lo complicado ó complejo de las enraizadas ideas de cualquier época", se encuentra su obra máxima los Cantos que como La Divina Comedia —de la que deriva su estructura— es la sintesis cultural de un ciclo de civilización; y en el caso de los Cantos la creación mítica, religiosa, cultural y literaria de una memoria universal, en la que el poeta retorna a su misión primigenia como conciencia de la tribu y cantor de todos los hombres.

La relación entre el Paideuma y los Cantos se manifiesta de diferentes maneras: la usura es el tema del Canto XV; así como la precisión de las palabras, que deben ser como ideogramas vivos son el motivo del Canto XIV, en que clama "Y los subvertidores del idioma/...n y la pandilla de la prensa/ Y los que habían mentido a sueldo; los pervertidos, los pervertidores del idioma". Por otra parte en el Canto LXXIX, aparece una vez más, la influencia de Confucio al referirse a la necesidad del "nombre correcto", que explícita en su Guía de la Kultura (1937) "Kung: Llamar a la gente y a las cosas por su nombre, es decir, darles la correcta denominación y ver la terminología que fuese exacta".

De ahí que se derive un sistema de correspondencias entre los temas de los Cantos y los temas del Paideuma: el primer canto corresponde a la existencia del hombre como raza universal y a la corrosiva enfermedad de la usura, neschek (usura corrosiva), que es en el Canto XV: "lluvia interminable de los pelos del culo/ál moverse la tierra, su centro/ pasa por todas partes su sucesión, un continuo eructo del culo/ distribuyendo sus productos"; el segundo tema de los Cantos se refiere a otro punto de confluencia con el Nuevo Conocimiento: la correcta definición de los términos; el tercero versa sobre la necesidad de los valores heurísticos en poesía, que tiene como complemento la idea cultural de una "revolución permanente"; el cuarto se refiere a la necesidad de emplear las formas perfectas en el idioma original como alma de un idioma y de una cultura, lo que Pound reivindica en su estudio de Culturas diversas del etnocentrismo occidental como la china y la japonesa; el quinto tema, finalmente comprende a la belleza y a la muerte, nociones que, según Pound,

constituyen en su nuevo tratado del conocimiento el ser profundo de las civilizaciones normales, en que el hombre puede acceder a la belleza por la contemplación, la intuición y el poder de los espíritus fuertes. Por ello Pound, reprueba como la Mierda apesta desde el principio del mundo, a los "guardadores del después", amantes necrofílicos que pretenden cubrir con las vendas egipcias del soneto, su desecación poética ; su inútil repetición de lo que ha sido ya expresado con perfección, al practicar la regresión como parálisis opuesta al nuevo Conocimiento: "Un tipo de balsa inmensa de cartón piedra, no flotando en una catarata de rancias aguas residuales".Restan varias notas que es posible desarrollar sobre las ideas de Pound: las que lo caracterizan como el outsider del establecimiento capitalista, y las que se relacionan con el Paideuma (epistemología) y con los Cantos (poética); por ahora he querido tan sólo perfilar las líneas principales de la concepción de Pound sobre la belleza de los tópicos que han pretendido desfigurarlo politizarlo cuanto valor de uso e ideologización de la crítica. Cierto es que el poeta sucumbió a la seducción de lo inmediato, a la versión heterodoxa de un milenarismo contrario a la uniformidad de la piedad democrática, a la utopía de la construcción del reino de la tierra. Mas es también real que en su caso "cómo una conspiración de inteligencia sobrevivió al embrollo del mapa político"6, y el rescate de su crítica cultural; de su condena a la usurocracia vino una degeneración de los principios de la civilización (que A. Ginsberg consideró válido para entender quienes eran los usufructuarios de la guerra del Vietnam); de su aspiración a una poética unitaria de la belleza y el conocimiento es la raíz luminosa de su numen; la afirmación sustancial de una actitud; "No voy meramente disparando contra algo que odio personalmente, voy contrastando la bella flor de una civilización con una clase de podredumbre y corrupción". De esa descomposición paralela al hundimiento de la teatralidad fascista, y al desengaño agonista del cierre de una época se desprende el poder liberador del Canto: En vano he intentado enseñar a mi alma a doblegarse; en vano le repito: Muchos cantores hay más grandes que tú.

2. El último de los trovadores

La línea de oro medieval

Eliot señalaba el carácter unívoco de la obra crítica y poética de Pound: "y de ningún otro se puede aseverar tan categóricamente que sus ensayos críticos y su poesía, su teoría y su práctica componían una sola *œuvre*". Al lado del juicio del autor de Tierra Baldía, se encuentra la norma crítica del propio Pound, según la cual, debe establecerse sin miramientos "una drástica separación entre lo mejor y la gran masa de escritos considerados por mucho tiempo como valiosos". De ahí que el tema de los trovadores, constituya un doble ejercicio crítico que contribuye a definir el mundo crítico y poético de Pound. Por principió podemos todavía preguntarnos, como lo hacía el poeta de los Cantos por 1913, si "¿merecen los trovadores ser considerados como materia de estudio?", y en caso de considerarlo positivo, ¿qué clase de crítica es la que se requiere para apreciar la influencia de los trobar clus en el espíritu de la totalidad de su obra?

Resulta cada vez más claro, luego de los estudios de Rougemont y de Huizinga, que los trovadores, de las cortes de amor, el amor caballeresco, la tradición provenzal y las influencias espirituales que conforman su esencia poética (la mística sufí, la herejía cátara, la corriente de los fieles de amor y la concepción gibelina del imperio) son la línea de oro de la civilización medieval, esto es, Dante y La Divina Comedia constituyen la síntesis cantada de un movimiento cultural que se desarrolló entre los siglos XII y XIII entre la nobleza del mediodía europeo y cuya influencia fue decisiva tanto para el comportamiento erótico de occidente como para el desarrollo del arte poético. La importancia de los trovadores deriva al problema ya planteado de la crítica, como lograr el desempeño del sentido de la palabra "KRINO, elegir por sí mismo... escoger" medir en cuanto la sensibilidad particular tratando de no repetir los resultados obtenidos por otros hombres, y a la vez "desear compenetrarse tanto emocional como intelectualmente con una

época tan anacrónica como es la del siglo XII", que es otra forma de decir conocer una civilización por conducto de su literatura.

El lenguaje de los pájaros

Para aproximarse a la relación de Póund con la poesía trovaresca debo partir de una enseñanza que se ha vulgarizado, lo que es afortunado para un pedagogo y propagandista de la literatura como lo fue el poeta: "La gran literatura es sencillamente el idioma cargado de sentido hasta el grado máximo", y esa "gran" literatura no está contenida en un único idioma, puesto que ningún idioma solo es capaz de expresar todas las formas y grados de la comprensión humana". Por ello si los Ensayos sobre los carateres chinos escritos de Ernest Fenollosa, le descubren a los ideogramas como el modelo del "diseño escritural abreviado" y "método científico" de la poesía que se refiere a lo directo, simple conocido, en lugar de las "discusiones filosóficas" occidentales que se alejan de la experiencia y de lo concreto; en los trovadores, Pound encuentra una escuela de retórica profunda, que con base en prototipos y en fórmulas verbales integra la musicalidad de la palabra, produciendo una estética del sonido. Ambas formas, la ideogramática como la musical son descritas por Pound: "El máximo de la fanopoeia (proyectar sobre la mente una imagen visual) probablemente ha sido logrado por los chinos, debido en parte a su sistema especial de lenguaje escrito. En los idiomas que conozco (entre los cuales no figuran el persa y el árabe) el máximo de melopoeia es alcanzado por los griegos, con algunos desarrollos en provenzal que no están en griego, y que son de UN TIPO diferente".

Ese "tipo diferente" de melopoeia (cuya primera definición puede ser la de "sugerir correlaciones emocionales por el sonido y el ritmo de lo hablado") se concentra en la poesía trovadoresca que desde "1050 hasta 1250 y luego hasta 1300", para emplear las palabras de Dante, "incluye todo el arte", que consiste en amalgamar el tono y las palabras "sin quiebaras ni junturas". De tal modo que "no debemos ignorar que tanto en Grecia como en Provenza la poesía alcanzó su máximo esplendor rítmico y métrico en momentos en que el arte poético y el musical se hallaban más íntimamente ligados". Mas si Pound halla el filón poético trovadoresco en la musicalidad, al punto de oír el lenguaje de los pájaros en sus formas métricas, y aún en los arreglos para laúd de las antiguas poesías provenzales de Francesco da Milano, y en la transcripción para instrumentos modernos hecha por el músico Gerhardt Münch, existe una semejanza poco atendida entre la actitud poética de los trovadores y la concepción de Pound sobre el mundo y sus valores.

La herejía y la locura

Los estudiosos del metalenguaje o lenguaje simbólico de los trovadores han revelado el sentido religioso herético —perteneciente a la herejía catara o albigense— que se oculta detrás "de 1a poesía con formas fijas muy complicadas y refinadas", tesis en que destacan "el amor insatisfecho a perpetuidad", "la alma que dice siempre que no" y la constante del domnei o vasallaje amoroso, que en realidad corresponden a alegorías religiosas sobre la Iglesia de los Puros o cátaros para la cual la Iglesia católica romana ha traicionado la doctrina del amor. En ese sentido el principio femenino del amor, que es uno de los topicos de la poesía trovadoresca, expresa no sólo la referencia a una determinada dama física, sino el culto al Espíritu Santo, encarnación de la sophia (sabiduría) de los gnósticos griegos, María entre los cataros. Pound —que guarda su distancia sobre la anterior interpretación e incluso llega a considerar "producto de una confusión" el querer ver en los trovadores "orígenes maniqueos", propios del dualismo cátaro— reconoce, sin embargo, sus subterfugios" y "los conceptos velados de los trobar clus". Por esa parte, goza con la vida libre y poética de los trovadores, que posee un alto estilo vital y comparte con ellos la crítica al poder establecido y al rechazo a la corrupción del espíritu que es la locura.

Al revés de los trovadores, Pound no se preocupó por crear un ligo críptico que encubriera su pensamiento con figuras retóricas. Así lo demuestra el compromiso y la ostentación de sus opiniones políticas que impregnaron sus programas radiofónicos

desde Radio Roma, "Esta es la voz de Europa. Habla Ezra Pound", hasta su obra máxima los Cantos (especialmente los llamados cantos políticos LXXII y LXXIII). En ese sentido es posible sostener que como los trovadores confesos de herejía, Pound hizo público su pensamiento y sufrió por ello consecuencias penosas, Quizá el dictamen dado por los psiquiatras en 1946: locura, en un mundo desmitificado por el racionalismo y la secularización de los mitos, a la excomunión dada por la iglesia medieval: las dos son formas complementarias de la exclusión, significan la erradicación del otro, del que es diferente.

Gnosis y gaya ciencia

Como los cultores de la gaya ciencia, Pound pretende incorporar a la poesía una forma universal del conocimiento mediante la unión del paideuma (conocimiento crítico-epistemología) y de la poética (carga máxima del poder de la palabra), los trovadores añaden al dominio sobre la palabra —lo que es el mester de la combinación de las rimas—, la aspiración a un nuevo tipo de paideuma (opuesto al conocimiento de su época, representado por la ortodoxia religiosa) simbolizando esa ciencia sapiencial en la imagen de la mujer y de la dama, que al mostrarse bajo la especie de Sabiduría Santa, de Madonna inteligencia, y en general de gnosis hace pensar en un plano contemplativo en que la verdad se revela mediante la belleza. Si Pound es heredero de la gaya ciencia trovadoresca y se produce lograr un cambio fundamental en la percepción poética moderna, cuya repercusión rebase el área lingüística para proponer una sensibilidad moral diferente, efectuando una transmutación de todos los valores en que se asienta la modernidad burguesa: "Yo simplemente quiero otra civilización" (Ezra Pound), se sentirá profundamente identificado con la crítica trovadoresca al poder establecido y con la maestría de su oficio poético. Para ello se propondrá una visión cotidiana del medioevo: "los hombres tenían apremios de dinero; en los castillos los nobles se morían de aburrimiento. Y para romper esa monotonía se creó el cantar hidalgo que, como todo el resto, con el andar del tiempo se convirtió en tedio". Visión que encuentra en la teología medieval una escuela de términos precisos que aclaran la labor de la poesía, y que reordenan a la realidad al designarla con la palabra exacta.

En los sirvientes (género poético provenzal sobre un tema político o moral de carácter satírico) del trovador Piere Cardinal, Pound halla un antecesor de su propia posición, lo que destaca tres vertientes principales que lo influenciaron: la tradición outsider estadounidense de crítica a la democracia y al capitalismo; la ética de Kung (Confucio), y la actitud de los trovadores: "Así como la Vizcondesa de Pena evoca a ciertas damas que hemos conocido, de igual manera los sirvientes de Cardinal nos recuerdan que los hombres sensatos se encuentran en cada época con las mismas cosas, al menos con las mismas cosas contra qué protestar: sea la prensa sobornada a un monopolio, siempre existe una equivalencia,"una conspiración de ignorancia o intereses". Cuando Cardinal se refiere a los hombres ricos, inevitablemente recuerda el canto de Pound sobre la usura: "(usura) destruye a los hombres y destruye a las ciudades y destruye al gobierno", dice el poeta provenzal: "Los hombres ricos sienten por el projimo tanta compasión como Caín por Abel. Son unos ladrones peor que lobos, y mienten más que las muchachas de burdel". Pound mira en el espejo de Cardinal el reflejo del inconformismo, eso cuando este pretenda ser descalificado como amargura: Esconde (Cardinal) un rebenque, o una púa en el timbre y en el movimiento. Y a pesar de todo, no siempre destila amargura; y a ser así, es la amargura que fluye de un corazón herido, no de un corazón de piedra".

"Corazón herido"

El "corazón herido" de Cardinal comparte con Pound la crítica a la guerra. La guerra para Pound ha perdido la nobleza del combate cuerpo a cuerpo, no sólo ha sido tecnificada y masificada desde un principio a su naturaleza depredadora ha estado dada el cálculo y el interés: la usura. "Declara (Cardinal) sin embages que los barones decretan la guerra en su propio beneficio haciendo caso omiso de los pobres campesinos". Pound hará la transposición de

estos términos para juzgar la segunda guerra mundial : los barones serán ahora los políticos y los campesinos, el pueblo estadounidense que, como advierte el trovador, en el mediodía medieval espera con alegre estupidez la carnicería: listos para la guerra, así como la noche se apronta para seguir el día, más listos que el bobo para ser cornudo después de hastiar a su mujer". De ahí que Pound distinga al trovador como único poeta de su época que alza la voz para rebelarse contra las aberraciones de la guerra".

Los sirvientes de Cardinal están presentes en la temática de Pound, que también se serviría de los razos (comentarios biográficos e históricos) y especialmente — en cuanto técnica poética— de la musicalidad de los canzos y del blank verse de la canzone del trovador Arnaut Daniel.

Il miglior fabro

Arnaut Daniel es presentado por Pound como "el más ilustre compositor de canciones provenzales según lo afirma Dante en su Purgatorio (XXVI, 140)", asimismo Pound vuelve a citar a Dante cuando lo describe como il miglior fabro (el mejor herrero), aparte del juicio de Petrarca sobre Arnaut como "Gran Maestro de Amor". Mas dejemos que el propio trovador se presente: "Soy Arnaut, el que amontona los vientos, que caza las liebres ayudado por un buey y que nada contra la corriente".

En Arnaut, Pound halla dos valores poéticos: el uso más logrado de la melopoeia "poseía una rara habilidad para imitar a los pájaros", y lo considera el autor de la primera obra de blank verse con la reserva de que tal libertad creativa parte de un principio musical: "Puede hacer uso de negras corcheas o fusas en cualquier combinación que se le ocurra o crea conveniente. El principio de ese axioma musical aplicado a la poesía es lo que se conoce por "verso libre".

Arnaut representa una forma de arte propiamente provenzal, languedociana y trovadoresca: "El arte de Arnaut Daniel no es un arte literario: es un ajuste perfecto entre las palabras y la melodía, poco más o menos, un arte desaparecido". Un arte en que está presente un significado que trasciende la retórica, y que se acompaña de la música: "melodías un tanto orientales por su sentido y con cierta dosis del espíritu del sufismo en su contenido". Si Pound destaca la modernidad de Guido Cavalcanti y de su Donna mi Prega y el trabajo de síntesis de Dante como *coreos* poético de la civilización medieval, en forma semejante del afán totalizador de sus Cantos, hay una particular predilección por Arnaut: "Pero todos ellos no contaban con la diversidad de melodías de Arnaut, no componían sus poemas con tan variados estilos, no los planeaban con tan esmerada premeditación". En la poesía de Arnaut están presentes varias de las influencias comunes a los trovadores como el amor caballeresco, la garantía del secreto sobre esa pasión, el símbolo del árbol del amor en su caso, lo que no ocurriría con todos los trovadores, la manifestación explícita de un amor superior a la religión establecida, dice Arnaut : "De mi amor estoy orgulloso, cierto es, pero mi callado secreto no conoce brecha. Desde que se obedeció a san pablo y el ayuno duró cuarenta días, ni Cristo podía encontrar algo semejante a ella, súmum de todos los encantos; ni uno solo ha fallado. Ella, cuyo recuerdo se acrecienta". Pound expresó su desconfianza hacia lo que llamó la feminolatria de los trovadores, y que algunos estudiosos, han caracterizado como "una especial vía del sexo, en la cual el transporte y la exaltación del eros tiene una parte técnica como apoyo para la realización iniciática". En relación con ese punto se encarga de aclarar: "La brecha que se extiende entre el mundo provenzal y el mundo de nuestros días, y que constituye el tópico principal de la poesía trovadoresca, es el dogma de que existe cierta proporción entre la belleza de la imagen mental y el tormento inferior, listo, para su inmediata consumación"18. Pound recupera para la literatura la libertad vital de los trovadores, el empleo musical del verso libre, la importancia de la ciencia y de la sonoridad en la palabra. Es también un vagabundo, al que ofende el poder establecido. Su vida refleja la visión del hereje y su reto al espíritu de la época: "Que vaya mi canción donde le plazca. Tan bellas son sus palabras".

3. Usura

La figura de Ezra Pound cobra un especial significado cuando la usura se impone como la razón de Estado del capitalismo. La escuela de rigor formal y el conocimiento de raices culturales que se interioricen, como él lo hizo con la cultura china, griega y provenzal es una exigencia que se ha expresado en la poética contemporánea. Hay una forma de enfrentarse a la palabra definida por la era Pound. Esa es la gran contribución de los Cantos a la cultura: se presenta una visión global y orgánica de la historia del hombre, pero que sintetiza el espíritu de la época como en el medioevo lo plasmó Dante con La Divina Comedia. En el mundo de Pound existe un filón poco explorado, o lo que no ha sido del todo atendido y que parece corresponder a lo que ocurre en el mundo, a la orientación de la circunstancia. Se trata de su crítica metapolítica a la usura y a neschek, la corrupción que corroe y devora.

Quizá si ahora se revalúa la crítica de Pound a la civilización estadounidense, como una anticipación outsider de la parte más lúcida de los beats, como un enemigo de la guerra como matanza mecánica y anónima, y un persistente crítico del ideal de existencia conformista de la sociedad del bienestar, se puede llegar a revisar los puntos éticos y la concepción del mundo que se refleja en su postura frente a la usura: "La usura es el cáncer del mundo", "el poder del infierno, que es la usura", la usura es rrepulsiva "del mismo modo que hace mucho tiempo que la mierda apesta y el espíritu del hombre engendra hijos muertos". Las penalidades que sufrió Pound en la prisión y luego en su internamiento psiquiátrico son difíciles de explicar por las faltas devaneos politizantes de Pound y su adhesión a un fascismo imaginario, en que se concentraba la influencia del economista Silvio Gessell y las ideas del crédito social de C.H. Douglas.

El poeta fue internado en una jaula a la intemperie, cuando fue tomado prisionero al final de la segunda guerra y en la noche poderosos reflectores le impedían conciliar el sueño. Luego en su internamiento durante trece años en el Hospital de santa Isabel de Washington, pasó el primer año y medio sin ver la luz del día y en un pabellón de pacientes con su correspondiente camisa de fuerza. Pese a la falta de sensibilidad hacia el fenómeno proteico y mágico de la locura por parte de la sociedad estadounidense "una inmensa casa de locos" como la veía el poeta, hay en la sevicia con que fue tratado una advertencia: la usura no permite que su inmundicia sea rechazada, se venga y tortura como la némesis a los pueblos y a los hombres que la combaten. La usura es un ejercicio respetable protegido por leyes internacionales."En verdad que la usura se ha convertido en la fuerza principal del mundo moderno". E1 poeta llamó a sus padecimientos en el campo de internamiento en Pisa y a su encarcelamiento en la jaula, la jaula del ...la (Cantos Písanos) y sobre su locura advirtió en Personas "y me llaman loco, porque aparté de mí toda locura". Para Pound la usura cobra las facultades del poder político, lo absorbe y transforma en usurocracia: "Unos pocos financieros en libertad son suficientes en unas pocas generaciones para pervertir la prensa de una nación y decolorar su educación". En el tratamiento de la usura, Pound escribe especialmente Oro y Trabajo, América, Roosevelt y la causa de la guerra y Orientaciones (que es una recopilación de artículos publicados en la prensa italiana). Le dedica igualmente un Canto de sus Cantos. Escribe diversos artículos sobre el tema, de los que destacan El sistema del vampiro, Valor, trabajo y independencia, Usura y sociedad anónima.

Pound señala: "Hoy se llama democracia a lo que en verdad es usurocracia y dinastocracia (el gobierno de las dinastías familiares en U.S.A.), se refiere una palabra académicamente correcta, que significa: el dominio de los prestadores de dinero". A más de un siglo del nacimiento de Pound, que siendo niño pudo ver a su padre trabajando en la Casa de Moneda de Estados Unidos, la misma corrosión nos afecta. Vivimos la hora del dominio de la usura, el momento en que se enfrenta el Canto (la belleza) y neschek (la corrupción).

Ezra Pound
La voz de Europa

Joaquín Bochaca

Ezra Loomis Pound, tal vez el escritor que más influyó en el desarrollo de la literatura Inglesa en el siglo XX, nació en Hailey Idaho, Estados Unidos, en 1885. Murió, tras agitada vida, en Venecia, en la Italia que tanto amó en 1972.

El caso de Pound es, probablemente, el más típicamente ilustrativo de la crueldad de esta época desquiciada. De la peor de las crueldades. De la crueldad intelectual. Del odio al pensamiento; del desprecio por la Cultura. Odio y desprecio que generan el asesinato de García Lorca y el linchamiento legal de Ezra Pound. Linchamiento que se produjo, no en razón de sus escritos, sino de sus opiniones, verbalmente expresadas a través de las ondas de Radio Roma, en el transcurso de la última conflagración mundial.

Tras estudiar en la Universidad de Pennsylvania y en Hamilton College, amplió estudios en Europa, donde adquirió la convicción de que la poesía "es un oficio que requiere inteligencia activa", iniciando sus actividades docentes y de descubridor de talentos. No recordamos otro escritor que haya dado el espaldarazo a tantas figuras importantes de la literatura como Ezra Pound. En efecto, como editor extranjero de la revista "Poetry" (Poesía), de Chicago, trajo a sus páginas a escritores de la talla de William Butler Yeats y Robert Frost y publicó el primer trabajo de Thomas Stearns Eliot. Gracias a su influencia, y contra el parecer de editores y marchantes, se publicaron "Retrato de un Artista adolescente" y, sobre todo, el famosísimo "Ulyses", de James Joyce, así como "Tarr", de Wyndham Lewis.

Pero no se detuvo ahí su labor en pro de la Literatura. Si ayudó a promocionarse a nuevos e indiscutibles valores, también fue notable su trabajo de revalorización de figuras y obras olvidadas; injustamente olvidadas por las "modas", las tendencias o, simplemente, la trivial superficialidad humana. Así, escritores como Firdusi, Enrico Pea, Scarfoglio y otros italianos, o el francés Laforgue.

Fundó, junto a sus compatriotas Amy LoweIl, Doolittle y Fletcher, y los ingleses D.H. Lawrence, Aldington y Flint, el Movimiento Imaginista poético, surgido como una reacción contra las tradiciones excesivamente románticas y los acaramelamientos de la literatura clasicista victoriana. Ya en 1914, en vísperas de la Primera Guerra Mundial, Pound escribió la primera Antología Imaginista.

Sus principales poemas son "Homenaje a Sexto Propercio", en que describe el ocaso del Imperio Romano, y "Hugh Selwyn Mauberley", en que, desde otro ángulo, habla de la decadencia del Imperio Británico. Pero su principal contribución al tesoro de la gran literatura la constituyen, sin duda alguna, sus "Cantos". En ellos Pound, lo mismo que Joyce, demuestra cuán artificial, cuán "demodé" es la vieja separación entre verso y prosa. Diferenciación que puede admitirse en lo formal tan sólo, mas no en lo esencial. Partiendo de la Odisea, las Metamorfosis de Ovidio y la Divina Comedia, Pound lleva a cabo una auténtica cosmogonía, es decir, expresa su visión de la formación del Universo.

Los "Cantos", en un total de 117, fueron iniciados en 1917 y terminados en 1968. Los "Cantos Pisanos", publicados en 1948, fueron escritos en 1945 y 1946, cuando el poeta se hallaba en la cárcel una cárcel norteamericana instalada en Italia- y le valieron el Premio Bollingen de Poesía. Hombre de cultura universal, Pound utiliza en sus "Cantos" los principales idiomas occidentales y el chino, que dominaba al igual que el árabe. Naturalmente predomina el inglés, el idioma materno del poeta, pero abundan las expresiones en provenzal, en griego, en latín, en francés, castellano, italiano muy especialmente; la razón estribaba, según Pound, en que en cada

idioma se han expresado ideas, versos, sentencias, en forma tan redonda, tan definitiva, que ya no es posible mejorarlas, y sólo pueden repetirse tal como se concibieron en el idioma original, o en el idioma en que las "pensó" él. En tal sentido, los ”Cantos” constituyen una verdadera antología de todo lo que en Oriente y Occidente, sobre todo en Occidente, ha sido poesía, conocimiento y pensamiento.

Importantísima es también la labor de Ezra Pound como traductor. Se inició en esta tarea vertiendo al inglés moderno textos del Old English, o ”inglés viejo", hablado por los isleños de los siglos VII a XI; luego dio a conocer en Occidente textos del japonés y del chino (“Cathay" y muy especialmente la Antología clásica definida por Confucio) y finalmente los "Poemas de Amor del Antiguo Egipto". Su conocimiento del provenzal, para él la lengua poética por excelencia, era también profundísimo, y varios poemas de los “Cantos” están escritos en esa lengua romance.

No pueden, tampoco, omitirse sus "Cartas", ni sus "Ensayos Literarios”, publicados en 1954, mientras estaba en una cárcel norteamericana.

Hemos dicho, y no será ocioso repetir, que la maligna crueldad y estupidez de la época se cebó en este hombre genial, en este auténtico ”fuera de serie" de la literatura contemporánea. El motivo político fueron sus "Conversaciones Radiofónicas" que hemos traducido al castellano. Los fallos de la política y la economía norteamericana en tiempos de Roosevelt hacen que Pound apoye teorías económicas y regímenes políticos que le hacen muy impopular entre la "intelligentzia” de su país, entendiendo por tal al círculo intelectual dominante e influyente, aunque no necesariamente a la auténtica élite del mismo. Escribe un opúsculo, "Jefferson y Mussolini", laudatorio para ambos estadistas, pero que no agrada en su país, o a la aludida "intelligentzia" del mismo, y ello será un cargo más contra él.

Pound, tras haber vivido largo tiempo en París, se había instalado en Italia hacia 1930. Un hombre como él no pudo permanecer indiferente a los grandes problemas y a las grandes corrientes políticas de su tiempo. Ni el más cerril y sectario de los adversarios del poeta podrá pretender que éste se fue a vivir a Italia por razones ideológicas, sino artísticas, aunque es bien cierto que Mussolini le había seducido, sobre todo por el aspecto corporativista y antimaterialista de su doctrina político-económica. Y, por tal motivo, en 1939, hizo, por la radio de Roma, varias alocuciones, dirigidas a su pueblo, y a Inglaterra, en las que reclamaba la apertura de negociaciones de paz. Es más, en Diciembre de 1941, cuando los Estados Unidos entraron en guerra, trató de regresar a su país, pero no pudo lograrlo, y lo cierto es que los principales obstáculos a su proyecto procedieron, precisamente, de las propias autoridades norteamericanas. Exasperado por ello, reemprendió sus charlas radiofónicas, de inspiración tan pacifista como anti rooseveltiana. Para él, en sus charlas, la responsabilidad de la guerra fratricida entre pueblos blancos incumbía, prioritariamente, a la Finanza, a lo que él llamaba la Usurocracia. Pero no estaba solo en tal apreciación.

Más bien podría decirse que se hallaba excelentemente acompañado. Por ejemplo, Sir. Frederick Soddy, un inglés que fue laureado con el Premio Nobel cuando tal galardón no estaba politizado como hogaño. Claro es que Soddy aludía discretamente a conceptos como ”Finanza" y "Usura", mientras Pound citaba nombres y apellidos. Tal precisión habría de pagarla, él mismo, usurariamente.

Cuando las tropas americanas llegaron al norte de Italia, Ezra Pound fue hecho prisionero. Sin duda, ignoraba él los odios que su postura política había suscitado en los Estados Unidos. Como a menudo sucede en tales casos, sus compatriotas le trataron peor a él que a sus enemigos extranjeros. Es el sino de los "traidores", pues siempre se es el ”traidor” de alguien y la adjudicación de tal estigma se la reserva, invariablemente, el vencedor. Pound no sólo fue internado, sino que incluso conoció el suplicio. Primero estuvo en una celda de castigo, en la oscuridad absoluta, a pan y agua. Luego, en una celda de condenado a muerte, antes de

ser juzgado. Posteriormente fue encerrado en una jaula con barrotes de hierro y abandonado en medio del campo, a la intemperie: el populacho de los alrededores desfilaba ante él, insultándole y escupiéndole. Finalmente fue transferido a otra celda, donde, completamente aislado, pasó varios meses antes de ser enviado, en otra jaula, a los Estados Unidos.

Tras ser sometido a una parodia de proceso político, sus jueces le declararon mentalmente incapaz de ser juzgado, y ordenaron su reclusión en el hospital psiquiátrico de Saint Elizabeth, en Washington. Continuó escribiendo en prisión. Está claro que para cualquier persona dotada de un mínimo de sensibilidad y sentido común, el asilo psiquiátrico equivalía para el poeta a una prisión. Los adversarios de sus ideas políticas organizaron una violenta campaña para que no fuera puesto en libertad. Hubo que esperar hasta 1958, año en que, gracias a la intervención de varios escritores amigos, y muy especialmente de Ernest Hemingsvay, Pound fue autorizado, por fin, a abandonar el asilo. Su primera decisión al salir a la calle fue la de abandonar los Estados Unidos y regresar a Italia país que, por espacio de catorce años, había sido su patria adoptiva. Nada más llegar, declaró a la prensa que, por fin, estaba libre de un manicomio poblado por ciento ochenta millones de habitantes.

A continuación, trece de las charlas de Ezra Pound a través de los micrófonos de Radio Roma. Se observará que, a menudo la transmisión era interrumpida por motivos técnicos, con lo que ciertas frases, cortadas, quedaban sin sentido. Se indica, en la transcripción, con el signo (...) En todo caso, con o sin interrupciones, el lector podrá juzgar si el texto de tales charlas era merecedor de la histérica saña de que hicieron gala sus jueces y verdugos.

Ezra Pound: santo laico, poeta loco

Manuel Vicent

El escritor demostró desde el principio que su audacia literaria no tenía límites. Y su alma, entre el egocentrismo legendario y la generosidad sin límites, tuvo siempre dos vertientes: una le llevaba a la santidad; otra, a cometer cualquier bajeza

La mezcla de un santo laico y de un poeta loco da como resultado un profeta. Hubo uno que se llamó Ezra Pound. Nació por casualidad el 30 de octubre de 1885 en el poblado perdido de Hailey, en Idaho, profundo Oeste de Norteamérica, donde su padre fue a inspeccionar una mina de oro de su propiedad, pero a los seis meses lo devolvieron a Nueva York y allí paseó la adolescencia como un perro urbano sin collar ni gloria alguna. Se licenció en lenguas románicas por la Universidad de Pensilvania. Fue maestro de escuela, recusado muy pronto por raro. Tuvo una primera novia, Mary Moore, que un día le preguntó por su casa. Ezra contestó que su casa era solo su mochila y cargó con ella. Cuando su madre, Isabel Weston, abandonada por el marido, se recluyó en un asilo, el poeta, con 20 años, cogió los bártulos y se fue a Inglaterra en busca de los escritores y otros colegas que admiraba, Joyce, D. H. Lawrence, Eliot, Yeats, y compartió con ellos la admiración con la emulación, alimentado solo con patatas. Desde el principio demostró que su audacia literaria carecía de límites. Yeats le entregó unos poemas para que los mandara a la revista Poetry de Chicago y el joven discípulo se permitió corregirle algunos versos de propia mano antes de ponerlos en el correo. Después del ataque de cólera, Yeats admitió que las correcciones habían mejorado el original y añadió: "Ezra tiene una naturaleza áspera y testaruda, y siempre

está hiriendo los sentimientos de las personas, pero creo que es un genio".

Se consideraba un hombre reducido a fragmentos e imaginaba el universo como un poema roto. Para recomponerlo lo reducía todo a poesía

"Tiene una naturaleza áspera y testaruda, y siempre está hiriendo los sentimientos de las personas, pero creo que es un genio", dijo Yeats

Parece que este zumbado vino al mundo, como los fieros catequistas, con el único propósito de hacer cambiar de opinión o de convencer de algo inútil a cuantos le rodeaban, siempre y en cualquier lugar, un empeño que estuvo a punto de llevarle ante el pelotón de fusilamiento. Fue uno de esos tipos que luchan denodadamente a lo largo de la vida para alcanzar el propio fracaso y no cesan de combatir hasta conseguirlo. Ezra Pound inició su aventura literaria en Londres, la siguió en el París de entreguerras, luego en Rapallo, después en el manicomio penitenciario de St. Isabel en Washington, donde estuvo condenado 12 años por traición a la patria, y finalmente entregó su alma atormentada en Venecia el 1 de noviembre de 1972.

La primera regla era hacerse notar, bien por la suprema actitud de desvivirse siempre por sus colegas, bien por cometer cualquier excentricidad que le hiciera visible en todo momento, entre aristócratas y bohemios. Durante un banquete en Londres en homenaje a D. H. Lawrence, sintió que Yeats estaba acaparando toda la atención. Para contrarrestar esta pequeña gloria, a la hora de los postres Ezra Pound se comió un tulipán rojo del ramo que adornaba la mesa y viendo que no era suficiente con uno se comió otro más y no cesó de comer flores hasta reclamar todas las miradas. Total para nada, pero al final en aquel banquete levantó una buena pieza, la que sería su mujer, Dorothy, hija de la aristócrata Olivia Shakespear, amante de Yeats.

Se consideraba un hombre reducido a fragmentos e imaginaba el universo como un poema roto. Para recomponerlo lo reducía todo a poesía, su propia vida, las noticias de los periódicos, los datos de la economía, los episodios de la Biblia, las cotizaciones de Wall Street, los partes meteorológicos, la filosofía de Lao Tse, el carro de la basura, la gloria de los griegos y todos los desechos de la historia. Metabolizaba textos ajenos, aspiraba el detritus que el ganado humano iba dejando a su paso y convertía cada mínimo excremento en una punta de diamante, como si recogiera todo el material que había quedado fuera de la Divina Comedia para someterlo a ritmo interno y forma libre.

Pero en medio de esta elevada vorágine del espíritu tuvo una bajada. Un día se hartó de ser pobre y volvió a Nueva York tentado por el dinero crudo. A medias con un socio tostado como él emprendió un negocio de medicamentos antisifilíticos para vendérselos a los ricachones de África. La ruina le llevó de nuevo a la poesía y esta al París del Barrio Latino, años veinte, y allí formó parte de la Generación Perdida en torno a la gallina clueca de Gertrude Stein y de la celeste librera Sylvia Beach, junto con Dos Passos, Scott Fitzgerald y la recua de pintores de Montparnasse. Aunque Hemingway había dicho que Ezra tenía ojos de violador fracasado, luego en 1925 escribió: "Pound, el gran poeta, dedica una quinta parte de su tiempo a su poesía y emplea el resto en tratar de mejorar la suerte de sus amigos. Los defiende cuando son atacados, hace que las revistas publiquen obras suyas y los saca de la cárcel. Les presta dinero. Vende sus cuadros. Les organiza conciertos. Escribe artículos sobre ellos. Les presenta a mujeres ricas. Hace que los editores acepten sus libros. Los acompaña toda la noche cuando aseguran que se están muriendo y firma como testigo sus testamentos. Les adelanta los gastos del hospital y los disuade de suicidarse. Y al final algunos de ellos se contienen para no acuchillarse a la primera oportunidad". De hecho Pound reunió el dinero que permitió a Joyce terminar el Ulises, aunque luego no pudiera soportar la fama que estaba acaparando el libro. Antes ya le había ayudado a publicar Retrato de artista adolescente por capítulos en la revista americana The Egoist.

Entre su egocentrismo legendario y la generosidad sin límites, el alma de Ezra

Pound tuvo siempre dos vertientes: una le llevaba a la santidad; otra, a cometer cualquier bajeza. De la misma forma que no encontraba barrera alguna entre la prosa y el verso, tampoco distinguió el judaísmo de la usura y la estética fascista de la redención de la especie humana. Un día le dio por la economía y la política y la emprendió con ellas como un filósofo individualista, esteta desesperado, socialista aristocrático y anticapitalista. Había asistido a la marcha de Mussolini sobre Roma. Comenzó a clamar contra los que se lucraban con el trabajo ajeno, y su propia exaltación poética le llevó a atacar la plusvalía y los préstamos usureros que practicaban los judíos. De pronto, en 1939 se encontró ante un micrófono en Italia transmitiendo por Radio Roma alegatos fascistas contra su propio país, primero bajo su firma, luego con soflamas anónimas. Cuando el Ejército norteamericano invadió Italia, el poeta fue apresado y primero lo exhibieron públicamente en una jaula como a un mono durante varias semanas en Pisa. Después lo llevaron a Washington para ser juzgado como traidor a la patria. Los amigos le echaron una mano. Se prestaron a testificar que ya era un demente en Londres y en París. El juez asumió estos testimonios en su veredicto y lo salvó de morir fusilado a cambio de pasar 12 años encerrado en un manicomio. Y al final de esta condena un juez llamado Bolitha J. Laws, en 1958, lo volvió a declarar loco, pero inofensivo, y lo dejó en libertad, con la barba ya florida de ceniza. Y entonces Pound anunció: "Cualquier hombre que soporte vivir en Estados Unidos está loco" y se fue a Italia. Murió en Venecia a los 87 años en brazos de su hija. Poco antes se paseaba por el jardín entonando sus excelsos cantares rotos e inconexos como si aún estuviera exhibido en público como un mono en la jaula. En realidad solo fue un incendiario que trató de quemar el mundo con sus versos.

La radicalidad poética de Ezra Pound

Mariano Antolin Rato

Llegan a España nuevos libros del controvertido poeta norteamericano Ezra Pound (1885-1972). Su obra se vuelve a poner de moda gracias a la publicación de dos de sus creaciones literarias. El ABC de la lectura, traducido por Miguel Martínez-Lage, aunque es un libro dedicado a estudiantes, está repleto de opiniones radicales y contundentes. Pound considera al poeta inglés John Milton un idiota y obtuso y a Shakespeare un dramaturgo frustrado porque su obsesión era la poesía. Por otro lado, Hiperión publicó Personae, un poemario traducido por Jenaro Talens en el que el poeta pretende trasladar al inglés la concisión de una lengua oriental como el japonés.

Casi todos los españoles a quienes interesa Ezra Pound -y no son tan pocos-, saben que el poeta norteamericano cuenta con un monumento en Medinaceli. Consiste en un monolito de piedra que tiene grabado: «Todavía cantan los gallos de Medinaceli al amanecer». Se trata de un verso que, según la leyenda, Pound escribió después de pasar una noche en un pajar. Eran los inicios del siglo XX. Por entonces Pound -otra vez la leyenda- recorría a pie Italia, Francia (sobre todo el sur, la Provenza) y, claro está, España. Todavía era estudiante en su país natal, había venido a Europa con una beca, y se proponía hacer una tesis sobre el «gracioso» en las comedias de Lope de Vega. Nunca llegó a terminarla -al menos, no la publicó- pero se refiere a Lope, al Poema del Cid, y a Pérez Galdós, en su primera obra no estrictamente poética: El espíritu del Romance, aparecida en 1910. Las referencias a la literatura española seguirán presentes en sus escritos posteriores. Y así, en uno de sus últimos Cantos -de los años 50- vuelve a mencionar unos versos del Cantar del Mío

Cid y otros de Animal de fondo, de Juan Ramón Jiménez.

Orientalismo

Además, Ezra Pound hizo frecuentes referencias -en ocasiones excesivas- a poetas chinos, japoneses, provenzales, italianos, ingleses, franceses, norteamericanos -pocas a éstos, si se exceptúa a Walt Whitman, a quien nunca apreció-, y prosistas como Henry James o Gustave Flaubert, demostrando unos conocimientos literarios enciclopédicos. De hecho, fue el primer escritor occidental que consideró seria y honradamente a un autor no occidental como un clásico, difuminando así las líneas del imperialismo de la cultura de donde se pone el sol.

Ezra Loomis Pound nació en 1885 en una cabaña de Hailey, Idaho, uno de los Estados más perdidos de la Norteamérica profunda. Estudió en la Universidad de Pennsylvania, graduándose en el equivalente a Filología Románica. Estuvo un año de profesor ayudante en una universidad de Indiana, de donde fue expulsado por conducta indecorosa -él siempre insistió en que se había tratado de un equívoco fruto del puritanismo de su país-, y en 1908 se traslada a Europa, con 80 dólares y la cabeza llena de ideas -contará Pound-.

Ese mismo año, en Italia, publica su primer libro de poemas, A Lume Spento. Enseguida se instala en Londres, donde reside hasta 1920 con su aire de cowboy -se ha dicho-, y llevando una vida intensa, tanto literaria, como social y política, que deja una huella imborrable en la literatura de las dos primeras décadas del siglo.

Se ha subrayado la generosidad de Pound para con sus colegas y amigos. De hecho, algunos calculan que en esa época sólo dedicó una quinta parte de su tiempo a su propia poesía y obra crítica, ocupando el resto de sus horas en ayudar, tanto literaria como económicamente -él no tenía dinero, pero sabía dónde conseguirlo- a escritores que, según él, merecían la pena, y nunca erró, como D.H. Lawrence, James Joyce, Williams Carlos Williams y, un poco después Ernest Hemingway. Este escribió de Pound: «Siempre daba la impresión de estar a punto de ir a otro sitio. Tiene el temperamento de un toro de lidia de don Eduardo Miura. Si alguien despliega un capote o le ofrece una muleta, embiste». Y añade Hemingway: «Pound es un hombre alto, de barba pelirroja, con un extraño corte depelo y muy tímido… y no piensa que haya venido a este mundo a sufrir».

En esos años publica sus más importantes poemas, se casa, defiende a los trovadores franceses y de los italianos -a los que ve como contemporáneos suyos, no como piezas de museo-. También traduce y, junto a otros poetas y artistas plásticos, crea movimientos de vanguardia como el Imagismo o el Vorticismo.

Todos los poemas de esa época, más algunos inéditos y bastantes de sus peculiares, brillantes e influyentes versiones, paráfrasis y adaptaciones de los poetas provenzales, chinos, griegos y romanos, que convulsionaron la poesía anglosajona, quedan recogidos en Personae. Traducidoahora al castellano de modo impecable por el poeta Jenaro Talens y el editor Jesús Munárriz (Hiperión, Madrid, 2000). Personae ofrece la poesía de Pound, anterior a los Cantos, iniciados al final de su estancia londinense y editados aquí hace unos meses por Cátedra (Madrid, 1999). En ellos «incorpora su erudición a su sensibilidad» -T. S. Eliot dixit-, y pone de manifiesto la idea de personaje, de máscara, que tenía el término persona en latín. Uno de ellos es el famosísimo, «En una estación del metro» -perteneciente al libro Lustra, 1913-1915-.

Condensación

El poema dice: «La aparición de esos rostros entre la multitud;/ pétalos sobre una rama negra, húmeda», y ha quedado como una muestra especialmente conseguida en un idioma occidental de esa forma poética japonesa tan condensada y perfecta, el haiku. Pound pone de manifiesto sus intentos -a veces, como ésta, tan logrados- de trasladar al inglés la concisión y calidad visual de una lengua ideográfica, como el japonés. Defiende, además y sobre todo, los placeres de los sentidos, por mucho que los placeres de la literatura no sean del mismo

orden que los de los sentidos. Pero es que, para Pound, la literatura no es una cosa mental: la poesía se compone para ser leída en voz alta.

La versión de Talens y Munárriz es la mejor de las posibles hoy en día, aunque a veces no transmita, por ejemplo en el extenso poema Mauberley -resultado de años de trabajo, con su simplicidad y sus rimas ingenuas y variadas-, que no transmitan los juegos rítmicos tan buscados por Pound. Y muchos críticos que niegan que Pound posea la menor calidad, al menos le conceden que tenía «oído». Eso no impide que el lector aprecie en esta versión, difícilmente mejorable y que quedará como referencia imprescindible de Pound en castellano, cómo pide tiempo el poeta «para verse libre de… de su desconcierto» con «un pensamiento inconexo hecho de estas borrosas series de intermitencias» que «le llevaron, como él bien sabía, a su exclusión final del mundo de las letras», y a encontrarse con la inscripción «hasta aquí arrastró la corriente a un hedonista» -las frases entrecomilladas pertenecen el mencionado Mauberley.

En 1920, pues, Pound deja Inglaterra, según él: «Un país donde las personas incompetentes tienen unas maneras tan agradables y una personalidad tan delicada y atrayente, que resulta penoso herir sus sentimientos imponiéndoles una crítica competente». Instalado en París, se une a jóvenes escritores franceses y a los expatriados norteamericanos de lo que se llamó Generación Perdida -un nombre que la escritora Gertrude Stein aplicó a Scott Fitzgerald, Dos Passos, o el mencionado Hemingway, entre otros-, y continúa hablando poéticamente por boca de otros, emprendiendo monólogos dramáticos, mezclando pasado y presente. Y pone de manifiesto que se atiene a su principio de que «si la vida de un hombre le exige vivir en el exilio, que sufra, disfrute su exilio con alegría».

En 1924, Ezra Pound se traslada a Italia. Entonces está entregado a la composición de sus monumentales Cantos, y también -para desgracia suya- se ocupa de política y de economía, obsesionado por su teoría de la usura. Publica algunos importantes libros de crítica literaria, como El ABC de la lectura (1934), que acaba de ser traducido al por Miguel Martínez-Lage con su habitual brillantez. Se trata de un libro didáctico que es recibido con alegría en unos años en que impera la literatura provinciana y el globalismo económico.

El ABC de la lectura, destinado a los estudiantes, contiene algunas de las opiniones más contundentes y desprejuzgadas de Pound. Por ejemplo que «la principal causa de la falsa escritura es de orden económico. Son muchos los escritores que quieren dinero, o que incluso lo necesitan. Estos escritores podrían curarse de este mal con una buena ración de billetes de curso legal». O que «el cine invalida una gran cantidad de narraciones de segunda fila, y no es menor el teatro que descarta».

En ocasiones se embala, y afirma que John Milton es idiota y obtuso, caprichoso y fantasioso; o que Shakespeare «deseaba ser poeta, pero por causas de fuerza mayor tuvo que dedicarse a escribir obras de teatro». Pero, sobre todo, vuelve a insistir en sus intereses de siempre: Arnaut Daniel y otros trovadores provenzales, Guido Cavalcanti, Dante y pocos poetas italianos más. Villon, Chaucer, John Donne, representantes estos últimos -para él- de una literatura inglesa que no miraba a Europa desde fuera, como si estuviera separada de la tradición clásica.

«He prometido un libro de texto, y es posible que me vaya un poco por las ramas» -escribe Pound en El ABC de la lectura-. Algo que no importa nada, y que más bien se agradece, pues sus análisis de Safo, Ovidio o Propercio -por ejemplo- resultan apasionantes. Lo mismo que sus teorías sobre la poesía china, por mucho que los sinólogos profesionales digan que simplifican en grado sumo la complejidad de la escritura ideográfica en que se compusieron originalmente. Aseguran que cuando afirma: «Los caracteres y las frases del chino son ante todo evidentes escenografías visuales», Pound está delirando, pues sólo una quinta parte del léxico chino se ajusta a esa descripción. Aunque debe tenerse en cuenta que, no por equivocada, deja de ser fructífera su

interpretación, como demuestran sus versiones de poemas donde conserva los «sonidos superiores» etimológicos de los signos. Una teoría, desarrollada en El ABC de la lectura, según la cual el lenguaje debe «estar cargado de sentido hasta el límite de lo posible», partiendo de palabras que «proyectan imágenes sobre la retina mental».

Estalla la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), y Pound continúa en Italia. Por la radio fascista suelta proclamas anticapitalistas, antidemocráticas, antiamericanas y antisemitas (también antinazis), y continúa trabajando en los Cantos -en uno de los últimos dice: «Perdí el centro peleando con el mundo»-. Con la derrota alemana, es hecho prisionero por los aliados. Acusado de traidor por sus compatriotas, fue internado en una celda de castigo, en la ciudad de Pisa. Lo condenan a muerte (en este periodo escribe sus poemas más conmovedores, los conocidos por Cantos pisanos). Finalmente lo llevan a Estados Unidos en una celda aislada y, salvado de la pena capital merced a una argucia psiquiátrica que consigue que el jurado le declare «privado de razón», terminan en un manicomio.

Pasará allí 13 años. Decide que sus Cantos se llamaran Cantares, como los de gesta castellanos, hasta que en 1958, lo dejan en libertad y se va a Italia. Guardará un silencio casi absoluto -«He llegado tarde a la incertidumbre total… y llegado por el sufrimiento», declara en una de las escasas entrevistas que concedió-, hasta 1972, cuando muere en Venecia.

Antes, en 1968, había dado por concluidos los Cantares (son 117), donde ofrece un flujo de pensamientos fugaces atrapados sobre la marcha en un tejido que va desde China hace milenios, hasta la última noticia del diario del día anterior, pasando por la Florencia renacentista, las cortes medievales francesas y casi todo lo imaginable. Así, ofrece una representación épica del mundo moderno -esdecir, del moderno de hace unos 50 años-, en todo su caos, que permanece como una de las obras más estimulantes y grandiosas de la literatura.

Ezra Pound, en sus ideas difíciles

Manuel Domingo
y José Manuel Infiesta

Ezra Pound, grande entre los grandes de la literatura contemporánea, sería celebrado como tal por todos si no se hubiese enredado en azarosos avatares políticos. "Si un hombre –había escrito- no está dispuesto a afrontar cualquier riesgo por sus opiniones, o sus opiniones no valen nada o nada vale él". Pound fue honesto con sus ideas, con su destino.

Como suele para con las personajes polémicos, cada lector se acerca a Pound cargado de sus propios prejuicios y pretende hacer partícipe de ellos al mismo Pound: los fascistas leen sus textos buscando una doctrina que puedan repetir como su propia bandera, aunque no exista en ninguna página del autor americano; los anti-fascistas lo leen en busca de pruebas que justifiquen el crimen que contra él se cometió, como si en algún caso las ideas pudieran ser objeto de enjuiciamiento. Pero ni unos, ni otros, pretenden encontrar al verdadero, al realmente interesante Pound, a ese ser inclasificable, eminentemente activo, "dispuesto al fusilamiento antes que a los impuestos"; inefable buscador de nuevas formas expresivas, paladín de poetas ignorados que luego serían famosos y obsesionado por la influencia de la economía en la vida moderna.

El poeta y la economía

Todo comenzó, probablemente, cuando a la edad de quince años decidió que a los treinta debía "conocer en el campo de la poesía más que cualquier hombre vivo". Por esa curiosidad viaja a Europa en 1906 con una beca para estudiar a Lope de Vega. Volverá a Estados Unidos, pero dos años después dirá adiós al *American Way of Life*, a

la América provinciana que se le queda pequeña, donde lo más parecido a una aristocracia es una parodia fundada en el poder del dólar, donde el arte no puede ser independiente de ese poder económico. El clasicismo, Dante, y los pintores del Renacimiento le fascinan. Permanece doce años en Inglaterra ("donde yo, joven e ignorante, era considerado erudito") y cuatro en Francia, dos naciones donde le decepciona el aletargamiento de sus sociedades y gobernantes: "En 1920 no vi nada en Europa salvo banqueros sin escrúpulos, algunas bandas de vendedores de armas y sus respectivos instrumentos (humanos)". En 1924 se traslada con su esposa, la inglesa Dorothy Shakespear, a Rapallo, en la Italia de Mussolini. A partir de 1926, el poeta elogiará públicamente la figura del *Duce.*

Ezra Pound no es fascista ni deja de serlo, como no es antijudío ni deja de serlo. Si escribió a favor de Mussolini (e incluso de Hitler), tampoco militó nunca en el Partido Fascista, ni se relacionó con él, ni obtuvo favor alguno, y siempre se consideró norteamericano. Si escribió contra la influencia judía en la economía moderna, también cultivó amistades judías, dedicando incluso su *Guide to Kultur* al judío Louis Zukofsky, *luchador en el desierto.* Pound no se dejó clasificar nunca, pero no tuvo en cambio el menor temor a comprometerse constantemente, sistemáticamente, "comprometerse como pocos hombres se lo pueden permitir, por la simple razón de que al hacerlo podrían poner en peligro sus rentas o su prestigio o su posición en uno u otro de los mundos profesionales".

Si bien los detalles de su encarcelamiento y represión son ya suficientemente conocidos, pocos autores se han interesado en cambio por desentrañar algo de las teorías económicas de Pound. Las consideran algo marginal, insignificante, torciendo involuntariamente la personalidad del autor y convirtiéndola simplemente en lo que cada uno desearía que fuera. Y realmente nosotros, si no fuera por ediciones semipiratas italianas, tampoco habríamos podido llegar a conocer nada de sus teorías. Lo cierto es que para el propio Pound –que el fin y al cabo es quien tiene más derecho a opinar- el tema económico revistió especial importancia durante toda su vida, y muy especialmente en la segunda mitad. Pound fundamenta su concepción económica en las teorías de C.H. Douglas y de Silvio Gesell. El coronel escocés Cliford Hugh Douglas era un economista autodidacta que había ideado una reforma monetaria bautizada *Social Creidt* y que rechazaba tanto el fascismo y el comunismo como el capitalismo liberal. Douglas –a quien Pound conoció personalmente en 1918- proponía un control público de las actividades bancarias, en un régimen de democracia parlamentaria. En cuanto al alemán Silvio Gesell, había sido ministro de finanzas en la República Socialista Bávara de 1919, y en sus obras auspiciaba la restauración del valor de uso sobre el valor de cambio y, en definitiva, la abolición del dinero. Pretender soslayar su preocupación por la economía, como han hecho muchos historiadores contemporáneos, cuando se halla tan presente incluso en sus obras poéticas más destacadas, demuestra un prejuicio inaudito al acercarse a analizar la obra de Pound.

Para Ezra todo está contaminado por un mal, por el *cáncer del mundo*, que es la usura. Y, a los ojos de Pound, el fascismo se convierte en el bisturí "capaz de extirparla de la vida de las naciones". La autarquía italiana, la política monetaria de Mussolini, son –según Pound- pruebas de esa lucha contra la usura, aunque juzgue el corporativismo insuficiente y reclame la socialización del crédito: "¿Por más que admire a Mussolini y lo conseguido en el quindecenio fascista en Italia, su sistema de impuestos sigue siendo primitivo y sus conocimientos monetarios rudimentarios, pero ilustrados en comparación con los sangrientos y bárbaros métodos ingleses".

Desde muy niño, tuvo conciencia del hecho de que del mineral oro saliera el valor que rige los destinos del mundo: su padre dirigía una oficina del gobierno para registrar la propiedad de las minas de oro que se iban descubriendo en Hailey, Idaho, y luego trabajó en la Casa de la Moneda de Filadelfia. Y mientras en la época de Londres un abrigo le servía a la vez de vestido y manta, y en 1914 –el año más brillante de su producción literaria- ganaba

cuarenta y dos libras en todo el año, su preocupación se dirigía de forma creciente hacia las razones de la influencia de la economía en la vida cultural y política. Cada vez más se daba cuenta de la decisiva importancia que el control del capital tenía en el mundo moderno. *“1918: Comienzo la investigación de las causas de la guerra para oponerme a ellas”*, escribe en Selected Poems.

La guerra y la escasez de dinero no eran hechos casuales. Eran provocados por el gran capital, por la finanza, para obtener mayor control y superiores beneficios. Su obsesión por las causas de la guerra se refleja ampliamente en Oro e Lavoro, de donde entresacamos: “La guerra es el sabotaje máximo. Es la forma más atroz de sabotaje. Los usureros provocan la guerra para ahogar la abundancia, existente o potencial. La hacen para crear carestía. Los usureros provocan guerras para organizar el monopolio según sus intereses, y así controlar el mundo. Los usureros provocan guerras para crear endeudamiento; para luego aprovechar el interés y para lograr los provechos resultantes del cambio de los valores de la unidad monetaria”.

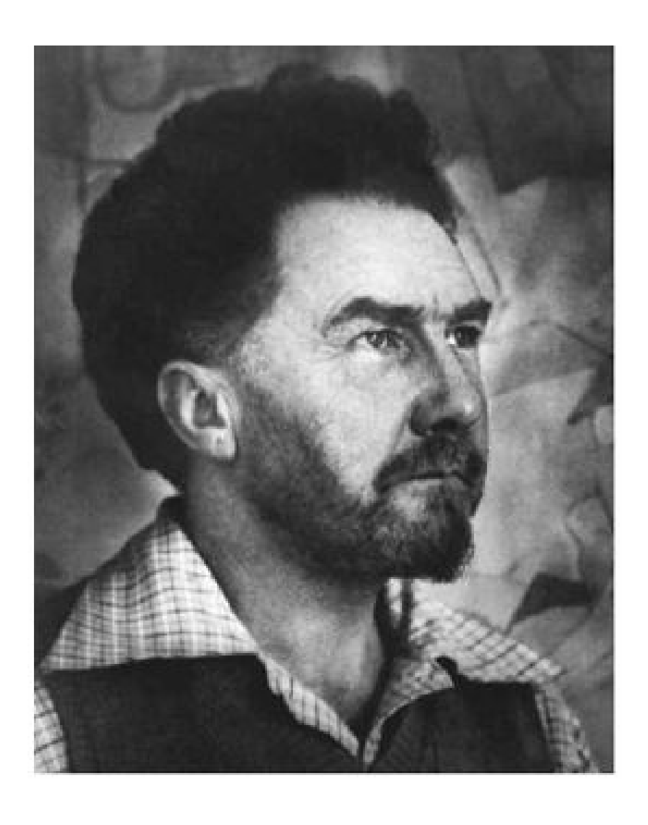
La usura se convertía así en la razón de ser de los males que asolan Occidente, ya que mientras el dinero tuviera derech a manipular la vida de los pueblos, no habría justicia social. La comprensión de la magnitud del problema es lo que movió a Pound a volcarse en él, sacrificando incluso su carrera de poeta y ganándose la enemistad de los medios de opinión pública londinense.

En sus obras generales, e incluso en sus voluminosos Cantos, que ocuparon toda su vida, la preocupación por la influencia del dinero brota y se mezcla sin solución de continuidad con consideraciones estéticas, literarias y personales. “La única historia que no encontramos en los puestos de periódicos es la historia de la usura”, escribe.

El fascismo y la guerra

Cuando se instala en la Italia de Mussolini, Pound cree haber llegado a un país donde se podrían llevar a cabo sus teorías económicas y las de su maestro Douglas. Sin embargo, llevado por una incipiente admiración a Lenin y posteriormente a Stalin, que luego se irá desvaneciendo, llega a pensar en Rusia como un país también posible para sus ideas. Incluso llega a preguntar a un amigo en carta, fechada en 1936: “Dado que no existe modo alguno de hacer entrar un poco de buen sentido enla cabeza de los comunistas fuera de Rusia, ¿habría forma de inducir a alguna inteligencia rusa que tomase en consideración a Douglas y Gesell? Sobre todo Douglas, como una fase del comunismo idónea para países ya en una condición de desarrollo técnico superior a la suya”.

Y en cuanto a América, Pound preferirá rememorar a Thomas Jefferson, frente a Roosvelt, “figura más o menos caliginosa, un poco de aquí, un poco de allá (…), el gran maestro de carambolas”.



Con el tiempo, su reconocimiento a Mussolini irá creciendo, llegándole a hermanar con Jefferson. Fruto de ello será la obra de 1935, *Jefferson and/or Mussolini*. En Mussolini destacará el valor del genio, antes que el del sistema. Lo que más distingue al Duce de los políticos de aquel entonces es su activismo y su realismo, según Pound; sin apenas esquemas rígidos, mediante una

política "del día para el día"; sin doctrina escrita, sin modelo preconcebido y que por ello mismo Pound lo preferirá a los artificios de la revolución soviética, considerándola menos interesante que la revolución fascista, y que para Pound será inexportable. Y con realismo había actuado también Thomas Jefferson, para quien "el mejor gobierno es el que gobierna menos". "Insisto –escribe Pound- en la identidad de nuestra revolución (la americana) de 1776 y la vuestra fascista. Dos capítulos de la misma guerra contra los usureros".

La guerra que desde diciembre de 1941 enfrenta a Estados Unidos (donde nació) e Italia (donde reside desde 1924), va a ser la gran tragedia de Pound. Psicológicamente, Pound es la primera víctima de una guerra que siempre quiso evitar, que hiere su buena fe y la ingenuidad del poeta. No debe olvidarse que ya en 1933 había intentado "persuadir a las persomas más inteligentes" de Italia, Rusia y Norteamérica para buscar el mayor entendimiento y comprensión posibles entre esas naciones. Él siempre siguió amando a su patria, Estados Unidos, cuyo resurgimiento había propugnado en 1913, pero Europa le había cautivado y atrapado, tanto que sus alocuciones desde Radio Roma las inicia siempre con estas palabras: "Esta es la voz de Europa. Habla Ezra Pound".

Para él, la Segunda Guerra Mundial era el intento de independencia de europa de la dictadura de la "usurocracia" mundial, con sede en Nueva York. Como americano, tenía más facilidad para ver, en este sentido, los hechos de forma sencilla y clara: "Esta guerra no ha sido un capricho de Mussolini, y menos de Hitler. Esta guerra es un capítulo más de la larga tragedia sanguinaria que se inició con la fundación del Banco de Inglaterra en el lejano año de 1694, con la intención declarada en el famoso "prospecto" de Paterson, en el que se lee: el banco obtiene el beneficio del interés sobre toda la moneda que crea en la nada". En una entrevista, hecha en Rapallo por Gino Garriotti, respondía: "La historia contemporánea no se escribe sin comprender hasta qué punto está viciada toda la vida actual por la sífilis del capitalismo, por las noticias periodísticas y por las páginas de los libros, impresos bajo presiones de intereses. Para vuestra suerte, tenéis en Italia al duce y al fascismo; el Duce que, incluso últimamente, ha salvado Europa del estallido de un nuevo conflicto, ahogando los proyectos de los comerciantes de armas, que son los mismos traficantes de dinero; pero, en el resto de Europa, los periódicos se hallan en manos de estos Geriones".

Sin embargo, su actividad política en Italia nunca fue relevante para el régimen. Los fascistas le tuvieron siempre por un excéntrico que, opuesto al culto a Roma ejercido por el régimen, prefería hablar de Confucio. Sus múltiples peticiones de ser recibido por Mussolini sólo tuvieron éxito una vez, el 30 de enero de 1933, cuando el poeta fue recibido en audiencia y entregó al Duce una copia de sus primeros Cantos (el dictador le comentó: "esto es divertido"). Ezra Pound nunca fue fascista o, en todo caso, lo fue a su manera, como sólo él pudo serlo. Individualista, contrario al estatalismo, hablaba de fascismo y de libertad como una misma cosa: "Mil candelas juntas producen un esplendor. La luz de ninguna candela da la luz de las demás. Así es la libertad del individuo en el Estado ideal y fascista".

La condena de la estética: Pound en prisión

Cuando en 1943, se enteró de que el gran Jurado del Distrito de Columbia le había acusado de traición, a pesar de que en 1941 se le había negado el visado para volver con su mujer a su país, esto es lo que escribió al Procurador General de los Estados Unidos: "No he hablado en relación a esta guerra, sino en protesta de un sistema que crea una guerra tras otra, en serie y sistemáticamente. No he hablado a las tropas ni he sugerido que éstas tengan que amotinarse o rebelarse. La base de un gobierno democrático o dela mayoría exige que el ciudadano debe ser informado de los hechos. No he pretendido conocer todos los hechos, pero sí he pretendido saber algunos de los hechos que son una parte esencial de todo lo que debería ser conocido por el pueblo". Con el final de la Segunda Guerra Mundial, todas sus teorías económicas

adquirieron tintes trágicos. Ahora lo recordamos enjaulado, colgado de un árbol y, posteriormente, recluido en un hospital psiquiátrico durante años.

La dificultad de de clasificar a Pound ha hecho que intelectuales de izquierda –contadas excepciones, desde luego- hayan reclamado su rehabilitación. Y algunos, incluso su mensaje, creando cierta confusión, como cuando Carlo Scarfoglio preguntaba. "Por qué regalar Ezra Pound a los nazis y a los fascistas", un hombre de los que, "sin ser comunista o socialista en el sentido doctrinario y político, lucha por liberar al hombre de esta sorda y oscura tiranía". Scarfoglio olvidaba dónde había preferido luchar Pound por esa libertad, y mientras escribía esas líneas, el poeta aún pagaba su "pecado" en un manicomio norteamericano.

Qué paradójicas sus palabras, cuando Pound escribía, mucho antes de todo esto, en su Guía de Kultura: "Lo que cuenta en última instancia es el nivel de civilización. Ningún hombre decente tortura a los prisioneros". No podía ni imaginar que, diez años más tarde, él mismo iba a ser el más destacado protagonista de lo que son capaces de hacer los hombres decentes de nuestra civilización.

Ezra Pound fue el alquimista que mezcló estética y ética. La calidad de su obra poética está fuera de toda duda. Los Cantos son el mayor poema épico de la literatura moderna (alguien ha equiparado su importancia a la Divina Comedia y al Fausto), fruto de cincuenta y cuatro años de trabajo, y de una vida quemada en la búsqueda desesperada de una pureza absoluta de las formas y contenidos. Y con los Cantos, con su magna obra, el viejo Pound también dejaba su resarcimiento: "Estoy seguro de que dentro de mil años el mundo leerá mis poemas y se preguntará: ¿quiénes eran este Stalin o este Roosvelt, a los que Pound ataca con tal ferocidad?

© *Punto y Coma* núm. 2, diciembre 1985.

Espacio y Tiempo en Pound

Vintila Horia

Por haber defendido Dante una posición parecida y por haber atacado la usura como procedimiento heterodoxo en marco de la Iglesia de su tiempo, perdió su patria, fue condenado a muerte y tuvo que pasar el resto de su vida lejos de los suyos. Lo mismo le sucedió a Pound…

Lo que podríamos llamar «el plan vital» en la poesía de Ezra Pound sólo admite una comparación, lejana en el tiempo, pero siempre valedera: la de Dante. La obra de Dante no es sólo la Divina Comedia, sino también el De Monarchia, obra en prosa que contiene el proyecto de una sociedad basada en el imperio. Hay una trascendencia que el hombre ha de conquistar pasando por las pruebas del Infierno, del conocimiento en profundidad, inferior; superando las purificaciones del Purgatorio con el fin de poder encontrar, con la ayuda del amor considerado como máxima posibilidad de sabiduría, los últimos círculos del Paraíso. La vida sería, pues, un viaje, tal como la han concebido los románticos, pero también Rilke y Joyce. Son los Cantos písanos, en este sentido, la obra de Pound que nos acerca a la Divina Comedia. Sin embargo, existe en toda la poesía de Pound, como en su prosa —y, del mismo modo, en su vida— un afán mundano de perfección que completa al metafísico. El hombre ha de perfeccionarse no sólo en cuanto a entidad trascendental y espiritual, sino en cuanto enfrentamiento pasajero con la vida mortal. La perfección de la primera depende de la heroicidad del segundo. El hermano sol reposa en el lomo del hermano asno.

Lo peor para Dante, el enemigo al que combatió a lo largo de toda su vida de exiliado, fue la consciente confusión entre el poder terrenal y el espiritual. El Papa tenía que ocuparse de la salud y salvación de las almas; el Emperador del mundo visible, sin perder nunca de vista el afán último, ni el Pontífice el bregar cotidiano. El hombre es

una combinación de antagonismos complementarios en cuya compleja constitución psicosomática existe como un afán de armonía final vinculada de manera permanente al concepto *coincidentia oppositorum*. El enfrentamiento político que caracterizó y marcó la existencia de Dante, típico de una persona capaz de vivir la misma esencia en su trayectoria vital, como en su obra, es lo que dio a Ezra Pound un matiz trágico. Lo que demostraría cierta unidad no sólo en el destino de los dos poetas, sino también en la tragedia inmutable de los tiempos. El poeta norteamericano no pudo evitar en el siglo XX lo que le había sucedido al florentino seiscientos años atrás. Hay un mal relacionado con lo político, que corroe al hombre y que nos otorga el derecho, o el deber, de auto contemplarnos bajo la luz primigenia del pecado original, siendo lo político el terreno donde más probabilidades podemos encontrar para colocarnos en una perspectiva fácilmente entendible y comentable.

La rebelión de Pound contra el mundo moderno es una actitud casi genérica. La misma generación perdida norteamericana abandona su país en el momento en que el puritanismo es sustituido por el pragmatismo, pero también Kafka se rebela contra la técnica considerada como antihumana. No es, sin embargo, la técnica lo que define el desastre. Heidegger ha dedicado todo un ensayo al problema y sabemos hasta qué punto las máquinas y su desarrollo pueden ser nocivas sólo en la medida en que es malo quien las maneja. El problema aparece, pues, como mucho más hondo. Se trata del hombre mismo y no de sus engendros, de la causa y no del efecto. Fueron los grandes novelistas católicos franceses, como lo había sido Dostoievski al final del siglo pasado, quienes dieron en el clavo. Es la falta de fe, la pérdida de lo religioso, lo que otorga al hombre poderes terrenales ilimitados, pero lo separa de lo terreno. El problema no es físico, sino metafísico. Pero Pound no es un poeta católico, religioso sí, pero situado dentro de un incipiente Paganismo, entendido como técnica del conocimiento, que le permite utilizar las mismas fuentes y buscar los mismos fines que Bernanos o Claudel. Y no resulta difícil encontrar puntos de referencia comunes y furias desencadenadas desde la misma posibilidad de exégesis, entre Pound y el autor de El diario de un cura de campo y de los tremendos ataques contra la situación actual desencadenados por Bernanos después de la Segunda Guerra Mundial.

Podemos decir, por consiguiente, que, en el marco de su primer balance, que coincide con el último, Pound sabe dónde está el mal. Y lo define con la palabra usura, proclamándose luego como luchador contra todo sistema dedicado a utilizarlo como sistema de explotación, de opresión y de desnaturalización de lo humano, en el marco de una Weltanschauung contraria a todo sistema basado en la dimensión cosmica y sagrada del hombre. De allí no sólo los ataques de Pound contra la usura, en los Cantos, sino también sus ofensivas contra un capitalismo basado exclusivamente en este tipo de explotación, y el deseo del poeta de aliarse con un régimen político, parecido al imperio defendido por Dante. Las emisiones radiofónicas dirigidas contra Roosevelt durante los últimos años de la guerra, coinciden, en este sentido, con los mejores fragmentos de los Cantos. Por haber defendido Dante una posición parecida y por haber atacado la usura como procedimiento heterodoxo en el marco de la Iglesia de su tiempo, perdió su patria, fue condenado a muerte y tuvo que pasar el resto de su vida lejos de los suyos. Lo mismo le sucedió a Pound. Al entrar las tropas norteamericanas en Italia, el poeta fue arrestado, pasó varios meses en una jaula, como una fiera, y un tribunal lo condenó, por no haber estado de acuerdo con el régimen de la usura, a ingresar en un manicomio. El anticonformismo fue cualificado de enfermedad mental, lección que aprendieron más tarde los otros defensores de la usura; quiero decir del otro matiz de la usura, que representan la explotación del hombre en masa, con resultados iguales, quizá más espectaculares, ya que el gulag concentra masas de condenados anticonformistas, siendo, sin embargo, el punto de partida el mismo.

Goces subterráneos: Ezra Pound y la poiesis ambigua de la imagen

Kathryn Stergiopoulos

"Es tan importante para el pensamiento mantener la eficiencia del lenguaje como en una cirugía mantener los bacilos del tétano fuera de las vendas", declaró Ezra Pound en 1929, en uno de sus muchos intentos de vacunar al público contra la mala escritura (Literary Essays). Para Pound, sin embargo, enseñarnos a leer es una tarea que nunca está lejos de la de enseñarle (a algunos) cómo escribir. El Imaginismo, movimiento que Pound inició en 1912 y que se suele considerar el origen de la poesía norteamericana de vanguardia (modernism), era justamente en cierto sentido un intento de "mantener la eficiencia del lenguaje", una operación de barrido recetada para curar a la lengua y a la poesía inglesas del exceso de retórica, arcaísmo y fango emotivo: en suma, todo lo que Pound llamaba el "lenguaje cadáver" de los victorianos (Selected Letters 296). Los principios de este nuevo modo de escribir poesía, publicados por primera vez en la revista Poetry en marzo de 1913, eran la inmediatez y la concreción ("tratamiento directo de la 'cosa', ya sea subjetiva u objetiva"), economía ("no usar absolutamente ninguna palabra que no contribuya a la presentación") y el uso de la línea, no de la estrofa, como unidad de composición ("componer en la secuencia de la frase musical y no del metrónomo", o sea, en verso libre). Esa eficiencia lingüística también serviría como mecanismo de higiene mental, para asegurarse de que el pensamiento sería curado efectivamente debajo de las vendas del verdadero lenguaje poético y de que la infección de la mala poesía no afectaría a las nuevas generaciones de escritores, lo que prevendría la muerte figurativa (de los poetas en tanto que tales) y figurada (en la poesía).

El poema de dos líneas de Pound "En una estación del metro" es considerado por muchos, incluyendo al autor, como el texto imaginista por antonomasia, un claro ejemplo práctico de los imperativos del movimiento: "The apparition of these faces in the crowd; / Petals on a wet, black bough." ("La aparición de estas caras en la multitud; / Pétalos en una rama negra, mojada."). El título, que es a la vez parte de la obra (ergon) y está fuera de ella (ex-ergon) le da un contexto a lo que de otro modo sería un texto sumamente críptico, vinculándolo al acontecimiento autobiográfico que ocasionó su escritura y, por otra parte, convenciéndonos de su modernidad: Pound fue acometido por una "súbita emoción" al salir del metro de París en 1911. Esta emoción indescriptible sólo pudo convertirse en un poema dos años más tarde, tras la form(ul)ación de las reglas del Imaginismo, como un "'poema de una sola imagen', (…) una forma de superposición [en la que] una idea se superpone a otra" sin explicación (Gaudier-Brzeska 89). Pound intenta conseguir un efecto de inmediatez semejante al que admiraba en los ideogramas chinos por medio de la disposición tipográfica y prosódica de las ideas según su "significado" poético. Cada palabra es una unidad autosuficiente y a la vez conserva un sentido dinámico y vívido. Pound enfatiza también el carácter verbal de los sustantivos (y de las cosas que nombran) al utilizarlos para presentar el movimiento. En un modo que recuerda las técnicas de montaje cinematográfico de Eisenstein, estas palabras-imágenes concretas se pegan unas a otras con el fin de transmitir una impresión personal abstracta. Así Pound, pese a estar registrando una experiencia emocional intensa, consigue un máximo de efecto lírico (y efecto de shock) sin recurrir a adornos retóricos ni a un sentimentalismo exagerado.

Sin embargo, este triunfo de la eficiencia lingüística tiene otra cara. No se trata sólo, como sostiene Hugh Kenner, del equivalente poético "reducido e intensificado" de una visión real; "In a Station of the Metro" es también un destilado o una mutilación de

un poema de treinta líneas de "intensidad secundaria" que Pound condensó durante un año hasta llegar a las catorce o veinte palabras del poema actual (contando o no el título, Kenner). Daniel Tiffany, en su excelente estudio de la poética imaginista de Pound, lee la prolija reducción de "In a Station…" como un suicidio poético, como un uso del lenguaje contra sí mismo que atestigua la tentación del poeta de optar por el silencio, a la vez que ilustra la angustia que esa tentación produce. Se trata, además, de un suicidio poético enmascarado y ennoblecido por la semejanza del producto final con un haiku (Radio Corpse). Si la imagen es, siguiendo una de las definiciones de Pound, "la palabra más allá del lenguaje formulado", entonces el Imaginismo no sólo invita a una desfamiliarización del lenguaje cotidiano similar a la que proponían los formalistas rusos, sino algo imposible: que el lenguaje diga lo que no puede decir. El ascenso desde las entrañas de la tierra –el metro subterráneo– no sólo representa la emergencia de una nueva estética, sino también la negociación del poeta de su propia capacidad de escribir y de su lugar en la literatura mundial. Un Odiseo moderno en formación, este poeta no puede superar el impasse causado por su experiencia en el metro, hasta que, por medio del Imaginismo, consulta y apacigua a los muertos, a las "apariciones". El fantasma del haiku surge del metro parisino, como el fantasma de una experiencia visual o una visión subterránea regresa dos años después del acontecimiento en cuestión, debajo de la fachada limpia e incontaminada del Imaginismo. El contacto potencialmente amenazador con los muertos, así como los cortes destructivos del lápiz corrector, son mitigados y oscurecidos por la distancia visual y temporal entre el sujeto que contempla y el acontecimiento u objeto contemplados.

Tal como la génesis del poema imaginista más conocido fue un proceso largo, arduo y hasta violento, asimismo la producción del Imaginismo en sí fue también difícil. Ha sido complejo determinar los detalles de su nacimiento, lo que ha dado pie a numerosas controversias y extensas discusiones de los estudiosos. Martin Kayman, por ejemplo, lee el "movimiento" como una estrategia publicitaria de Pound, un intento de atraer la atención del público creando la ilusión de una colectividad con autoridad cuyos valores eran, en la práctica, idénticos a los del propio Pound. Según esta postura, el Imaginismo en un principio no era más que un significante, una palabra destinada al mercado literario, sin que correspondiera a ella un grupo sustancial de personas ni de poemas. Después de todo, la experiencia del metro de Pound ocurrió cerca de 1911, pero él no comenzó a escribir ni siquiera las versiones más extensas del poema sino hasta que el Imaginismo había nacido oficialmente; los principios imaginistas eran obviamente más prescriptivos que descriptivos de una nueva tendencia en la escritura poética. La primera declaración de Pound respecto al Imaginismo había sido publicada en octubre de 1912. En el apéndice de su colección de poemas Ripostes, Pound intentó legitimar al "movimiento" fabricando un precedente y sosteniendo que "Les Imagistes" eran descendientes de la "olvidada escuela de imágenes" de 1909 del poeta bergsoniano T.E. Hulme (Poems and Translations). Pound agrega que esa escuela "puede haber existido o no", y sitúa a su propio movimiento en un limbo dantesco, en un estatus ambiguo de estar y no estar (bautizado) al mismo tiempo, y señala su estatus incierto o hasta fantasmal. Más adelante, Pound reconoció que el propósito del movimiento imaginista era principalmente conseguir que se publicaran los poemas de su ex-prometida Hilda Doolittle (conocida como H.D.). Por otra parte, aunque inicialmente lo publicitó como un movimiento moderno inspirado por sus pares franceses, alrededor de 1915 el Imaginismo se proclama simplemente como un descubrimiento moderno. Posteriormente a su inmersión en las notas de Ernest Fenollosa sobre poesía china y teatro japonés, Pound declaró ser no sólo el responsable de haber bautizado como "imaginistas" los poemas de H.D. que sin saberlo ponían en práctica las reglas del movimiento, sino también de haber finalmente puesto nombre a una manera antiquísima de escribir buena poesía. Por esta razón, la imagen, a diferencia del

Imaginismo, sigue siendo una parte central de la poética de Pound durante los años vorticistas de 1914 a 1916 y hasta en sus exploraciones mucho más complejas del método ideogramático en los Cantos.

Sin embargo, al contrario de lo que el término sugiere –y de lo que parecen implicar los principios imaginistas– la Imagen poundiana, aunque generalmente se basa en la visión, no es necesariamente visual ni empírica. Como vimos ya en el caso de "En una estación del metro", la imagen a menudo negocia con la muerte y los fantasmas y paga un alto precio por su simplicidad y objetividad. Todas las fórmulas para o definiciones de la imagen que ofrece Pound son irreductibles al ámbito de lo puramente visual, como ha mostrado Tiffany: una ecuación algebraica, "un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo", o "un enjambre [cluster] o nodo radiante", un "VÓRTEX, desde y por el cual surgen y circulan ideas constantemente a toda velocidad". El imaginista no describe, sino que hace exactamente lo que hizo Pound al producir el nuevo movimiento: nombrar, y producir por medio de ese acto un nuevo mundo o una nueva realidad. Separada del empirismo riguroso, "una imagen, en nuestro sentido, es real porque la conocemos directamente", ya sea por medio de la concepción o de la percepción; la tarea del poeta es entonces traducirla tan directamente como la conoce, sin "decorarla con guirnaldas", o sea imágenes ornamentales tradicionales ("Affirmations"). Según Pound en 1916, el Imaginismo no es principalmente el movimiento crítico o estilístico que la mayoría pensaba que era, sino un movimiento fundamentalmente creativo: lo que está en juego en esa distinción es precisamente la capacidad del imaginista de nombrar. Una importante consecuencia de las características adámicas del poeta es su capacidad de "echar a andar la máquina" y producir, no simplemente registrar o responder pasivamente a las impresiones recibidas ("Affirmations"). De hecho, se requiere la voluntad activa del poeta, puesto que la realidad nombrada o creada, a Imagen, no es estática o simple, sino el instante preciso de una transformación o, como escribió Pound acerca de "En una estación…", el momento "en que una cosa externa y objetiva [rostros en la multitud, por ejemplo] se transforma o precipita en una cosa interior y subjetiva [la aparición de los rostros, y luego su conversión en pétalos de una rama negra, mojada]". Asimismo, la Imagen también puede producirse cuando "la emoción captura alguna escena o acción externa y la traslada intacta a la mente; y ese vórtex la despoja de todo salvo las características esenciales o dominantes o dramáticas, y surge como un original externo" ("Affirmations"). La retórica de despojamiento y limpieza retorna aquí bajo un aspecto radicalmente positivista, una concepción en la cual el "original externo" se vuelve más semejante a sí mismo gracias a la descontaminación que efectúa el poeta. Esta teoría mimética modificada supuestamente garantiza la impersonalidad del poema y nos ayuda a distinguir el subjetivismo blandengue del que Pound quería apartarse del énfasis en la voluntad y la emoción que le parecía deseable.

Sin embargo, antes de su interés en los "hechos" y la poesía "dura como el granito", el interés de Pound en el nombrar y la transformación tenía resonancias claramente más místicas. En su ensayo de 1912 "Psychology and troubadours", Pound escribió: "al nombrar una tras otra todas las cosas hermosas, sabemos que podemos recobrar mentalmente algún vestigio del esplendor celestial" (Spirit of Romance). Este nombrar es precisamente lo que Pound lleva a cabo en su poema de 1912 "El alquimista", subtitulado "Canto para la transmutación de los metales." El poema es una recitación encantatoria de los nombres de figuras literarias femeninas que el poeta conjura "sacándolas del Erebo" para ayudarlo a transformar el bajo mundo material en el oro de la poesía. Teniendo en cuenta que, a diferencia del futurismo y otros movimientos de vanguardia, el Imaginismo no recomendaba la destrucción de los museos ni el rechazo del pasado sino que su uso crítico, creo que podemos constatar que la fascinación de Pound con la alquimia plantea también el problema de la relación del poeta con la tradición –que

también se aborda en la primera declaración imaginista de Pound en Ripostes– y la medida en que su poesía o su enunciado poético performativo revivirá los vestigios hermosos de un nuevo esplendor. En un gesto purgativo que Harold Bloom llamaría askesis, el poeta debe rebajar el oro del pasado a su estatus de metal común para transmutarlo en su propio oro en vez de imitar su perfección. 5 O bien, en el lenguaje del Imaginismo, el poeta imaginista debería purgar su idioma recibido y "el original externo" al mismo tiempo que los reproduce.

También está en juego aquí la noción imaginista de buscar lo real como una manera de reproducir una "realidad perdida" o como una manera de "revivir el sentido del realismo" comparable a la del Renacimiento. La "búsqueda de lo real" de Pound antes del Imaginismo había consistido, según escribió en 1916, en "generar máscaras de una persona en cada poema", ya sea como poemas dramáticos a lo Browning o como traducciones de otros autores. Entonces, aparte de la superposición de objetos creada o nombrada, lo "real" poundiano implica también una suerte de ventrilocuismo y resurrección del Otro (en el caso de Pound, a menudo un Otro muerto). El poeta o bien contiene multitudes, en términos de Whitman, o es capaz de habitar la subjetividad de otro y, hasta cierto punto, registrar el dictado de su voz. De hecho, precisamente en el pasaje donde Pound discute la capacidad del poeta de "echar a andar su propia máquina", convierte al poeta en un aparato registrador y permite que se infiltren misteriosas "corrientes" diversas de la emoción necesaria para la creación de la Imagen: "El mejor artista es el hombre cuya maquinaria soporta el voltaje más alto [emoción contenida y traspasada a la escritura]. Mientras mejor la maquinaria, con más exactitud se registrará el voltaje y las diversas corrientes que han pasado por ella" ("Affirmations"). De hecho, como Tiffany demuestra brillantemente en Radio Corpse, lo que Pound evade en sus discusiones sobre el Imaginismo son las implicancias espectrales del vórtex y sus energías, la relación de la Imagen con la muerte, o, como sostendría Longenbach, su deuda con la estrecha relación entre Pound mismo y el poeta espiritualista W.B Yeats, con sus sesiones de espiritismo, hasta qué punto la metamorfosis es también metempsicosis.

Se trata del lado "oscuro" o negativo de un movimiento supuestamente positivista, como hemos ya señalado respecto del Imaginismo y del poema que se presenta como su modelo. La controlada producción de imágenes a partir de un "original externo" que prescribe el Imaginismo funciona entonces, en la lectura de Tiffany, como "el antídoto para una forma más irracional y terrorífica de visión (a menudo la visita de un fantasma)", un estímulo al que Pound era particularmente vulnerable, como lo muestra su poesía temprana, a menudo arcaica y llena de ornamentación retórica (Tiffany). Para que el Imaginismo pudiera distinguirse de la visita de los fantasmas y pudiera erradicar esas apariciones (o el bacilo tetánico del arcaísmo y la retórica), era necesario advocar la creación ex nihilo por medio del nombrar (o enumerar) y declarar lo que es real o actualmente está presente –de ahí la exigencia de precisión y concisión. Al mismo tiempo, para que este proceso de (re)generación no fuera usurero o excesivo, debía ser metamórfico –de ahí la poética del cambio radical introducido por la subjetividad del poeta. Podemos estar de acuerdo con Pound, entonces, cuando le escribe a su prometida Dorothy en 1913 que "la visión intelectual" (del tipo que promovía el Imaginismo, podemos suponer) "es la mejor cura contra los fantasmas" (Ezra Pound and Dorothy Shakespear Letters).

La Imagen, entonces, contrariamente a lo que haría pensar la concepción positivista de la vida y el mundo a la que la asocia el énfasis del Imaginismo en la dureza, la expresión directa y la precisión, funciona también como una tumba o cripta, que cubre o contiene la poética decadente que Pound había adoptado en su poesía temprana y de la que intenta deshacerse por medio de su adhesión al nuevo movimiento. El Imaginismo es, entonces, una operación quirúrgica personal que tiene por objeto mantener a Pound a salvo entre sus vendajes

lingüísticos formalistas, libre de contaminación por contagio con su propia inclinación al arcaísmo y su "preocupación obsesiva con la muerte y la memoria" (Tiffany). Es quizás por esta razón que Pound, a la vez ansioso por y temeroso de modernizarse, oculta su rol formador del movimiento incluso cuando confiesa su comienzo bastante poco serio, poniendo en primer plano a H.D., o al menos compartiendo con ella y su marido Richard Aldington el escenario. 6 En el resto de este ensayo, me interesa explorar precisamente esta tensión entre la articulación "oficial" del Imaginismo como energía creadora más "higiene técnica" (en palabras de Hugh Kenner) y una poética de la presencia fantasmagórica (una "hantologie", como diría Jacques Derrida), en la que la Imagen, en tanto que conciso montaje verbal de "cosas" reales, presentes y visibles, o al menos claramente perceptibles, constantemente es puesta en cuestión y suplantada por visiones fantasmagóricas, una cercanía potencialmente ilegítima, usurera, con los muertos y emisiones penetrantes, incontrolables (a menudo acústicas) enviadas desde la tumba (The Pound Era).

El 18 de agosto de 1912, alrededor de un mes antes de la invención de "H.D., Imaginista", Pound le envió a Harriet Monroe, la editora de la revista Poetry, un poema suyo, "Middle Aged" ["De edad madura"]. La carta adjunta lo definía como "un asunto 'Imaginista' sobreelaborado y post-Browning", lo que indica al menos la intención de Pound de dejar atrás su técnica de monólogos dramáticos ("personae"), pero creo que también registra su vacilación en abandonar el estilo intrincado y adornado de su poesía temprana por una técnica "imaginista" aún dudosa (por eso las comillas). Pese a que técnicamente se trataría del primer poema imaginista –ya que la carta es la primera referencia al movimiento por su nombre, antes incluso que la mención en Ripostes– "Middle Aged" no fue incluido en la antología Des Imagistes que Pound reunió en 1913 y, de hecho, no se publicó en ningún lugar aparte de la revista Poetry hasta la edición de Personae de 1949. Esto tiene poco de sorprendente si se considera el tema morboso y la sintaxis laberíntica del poema; de hecho, "Middle Aged" ha dado pie a críticas como la de Cyrena Pondrom, que sostiene que el Imaginismo, lejos de ser un truco publicitario para promover a H.D., sólo pudo ser formulado por Pound después de leer los poemas de ella.

Al igual que la etiqueta de "imaginista" que lo califica, el poema mismo está entre comillas. Estas comillas son a la vez la indicación de un monólogo a lo Browning, distanciando irónicamente al hablante del poeta, y de un estado de cosas post-Browning: en los confines de este poema, el poeta habitará la concha de una persona, o, para ser exactos, el sarcófago de un rey egipcio, cuya voz fantasmal se escucha desde la tumba. La Imagen o nodo radiante que en apariencia el poeta ha conocido realmente y reproduce en el texto es el "vago deleite" de estar muerto (o de ser invisible), que el hablante supuestamente de edad madura (Pound a los 27) siente al enfrentarse a un rey egipcio muerto. Si bien podemos, como Pondrom, tomar el poema literalmente, como un lamento cínico sobre la llegada de la edad avanzada (con el amor que pierde la frescura e intensidad de la juventud y degenera en inútiles "metáforas preciosistas" que se acumulan como polvo sobre el sarcófago/ cuerpo que envejece), creo que las palabras o ideas que emanan de o pasan por el vórtex de "Middle-Aged" no son adecuadamente registradas por esa lectura. Lo que se puede leer aquí es precisamente la relación entre este poema y las articulaciones posteriores del Imaginismo, así como su relación con lo que Tiffany denomina la poesía "críptica y arcaica" que lo precedió.

"'Tis but a vague invarious delight" ["No es sino un deleite vago y monótono"], comienza Pound, ambigua y retóricamente, elidiendo la primera letra, pero también por supuesto el referente de ese "it", "As gold that rains about some buried king" ["como oro que llueve en torno a un rey enterrado"]. El resto del poema es un intento de definir o aproximarse a ese deleitoso "it" en una serie de cláusulas que comienzan con "as" [como/mientras] y luego "so" [así/por lo tanto], sin nunca determinar con exactitud si la relación sintáctica es comparativa o

temporal. A diferencia del caso de "En una estación…", la dificultad para leer "Middle-Aged" no tiene que ver con la falta de vínculos sintácticos sino con su abundancia. Es más, en este "Estudio de una emoción", como se subtituló a este texto en la revista Poetry, la secuencia de "imágenes" específicas que califican el comienzo abstracto y vago de una emoción pueden ser concretas, pero se trata todavía de imágenes de opulencia, consunción, brillo obstruido y visión fallida (la "luz vidriosa" ["glazing light"] del sol, la "nieve dorada" ["gilded snow"], los fuegos extinguidos; la borradura implícita de la fotografía) que oscilan ambiguamente entre el placer y el displacer.

Dado que el placer o el deleite son precisamente el enigma sintáctico del poema, comencemos con el displacer. El hablante está, en primer lugar, molesto con los turistas que retozan sobre la tumba figurativa (?):

[Como los delgados copos

Cuando turistas jugueteando

Golpean el techo con el pie o en la luz vidriosa

Intentan fotos, devoran como lobos su cerveza y tortas

Y comienzan a inspeccionar otra pirámide;

Como el fino polvo en la celda debajo

Sus pasos transitorios, su alegría,

Flota en el aire, y el sarcófago

Gana otra costra

De riquezas inútiles para el ocupante,

Así yo, los fuegos que alguna vez encendieron sueños

Ahora gastados y acabados,

Yazgo muerto entre cuatro paredes]

Lo que se lamenta en el poema es el intento de los turistas de imaginarse a los muertos ("intentan fotos"): la visión negativa de la cámara no puede iluminar o poseer la cámara en el sentido de celda o habitación de los muertos. Por otra parte, además de la falta de certeza respecto a si les es posible ver, completar lo que inician cuando "comienzan [starting] a inspeccionar otra pirámide", la palabra "starting" también sugiere recular, retroceder como si los turistas hubieran recibido un shock invisible o como si sus movimientos saltones carecieran de la concentración necesaria para ver de un modo que no sea transitorio, en f lashes fotográficos destinados al fracaso. Para la visión que sería necesaria aquí no bastan los ojos que sobresalen de los cráneos de los turistas, pues ellos sólo son capaces de ver lo que tienen al frente, y por tanto no consiguen in-speccionar lo que para ellos es una enorme estructura muerta, el monolito del pasado. No "ven" ni reciben los espectros de la pirámide, ni sienten el fuego encriptado en ella (pyr en griego), no sienten lo que hay bajo ella (la celda del rey muerto) ni, en torno a ellos, el fino polvo, apenas visible. Lo que distrae a estos turistas de las ideas de la muerte y la transitoriedad es su deseo de consumir (también a través de la fotografía), su "devorar como lobos cerveza y pasteles". Hay que tener en cuenta también que la frase "ale and cakes" es una expresión ya en desuso que alude a "celebrar", que es por cierto justamente lo que están haciendo los turistas. Tal como el sarcófago consume etimológicamente a los muertos (sark=carne; fagos=comer), los vivos encima suyo "devoran como lobos" su felicidad metafórica o gastan el fuego de su vida. Pound, él mismo cebándose en y denunciando técnicas previas de figuración, produce una metáfora inmejorable de la transitoriedad. No es necesario agregar que esta celebración del consumo por parte de los vivos no parece ser envidiada por alguien que quisiera ser joven o sentirse vivo de nuevo. Ahora que nuestra concepción o percepción habitual de la vida ha sido invertida, estamos forzados a reconsiderar nuestra visión de la muerte. Como revela la estrofa siguiente, la muerte no es necesariamente inmovilidad o podredumbre: "As the fine dust […] Drifts through the air […] So I […] lie dead within four walls" ["Como el polvo fino (…) f lota a la deriva en el aire (…) así yo (…) yazgo muerto entre cuatro paredes"] Si leemos el "as" como una comparación, se establece una analogía entre el polvo f lotando a la deriva y el yacer muerto, de manera que la muerte se vuelve equivalente a un cierto

tipo de movimiento. Podríamos entonces oír en "to lie" [yacer] el sentido de su homófono "to lie" [mentir]: finjo estar muerto, no lo estoy realmente. Por otra parte, aunque en un principio nos tienta pensar que el polvo f lotante es causado por los turistas que se entretienen y dejan caer su comida, que y luego se deposita en el sarcófago donde metafóricamente se halla el narrador. De hecho, el polvo está "in the hid cell beneath / Their transitory step" ["en la celda oculta bajo / sus pasos transitorios"]. Sus pies (también en el sentido de pies métricos) tocan y descubren la cámara oculta mejor que sus ojos y las manos con las que sostienen la cámara fotográfica, en la medida en que el tránsito y la transitoriedad vuelven posible la diseminación del polvo bajo sus pies. Lo que pensamos que estaba muerto y enterrado, los contenidos de la celda (que no es necesariamente idéntica al sarcófago) son lanzados al aire y forman una costra en los sarcófagos figurados de quienes (¿metafóricamente?) se consumen. Los muertos invisibles les penan a los vivos regocijantes, que no los ven sino como pirámides, piedras inanimadas; por tanto, para ellos, los muertos no son sino "riquezas inútiles".

Otra imagen de consunción corresponde a la vida (o en todo caso el estado opuesto de lo que el hablante llama "yacer muerto"), que se compara al fuego y los sueños: yo, que alguna vez fui un fuego que consumía (como quienes disfrutan arriba), o que fui consumido por un fuego que alimentó mis sueños (o fantasmas), ahora yazgo muerto. Sin embargo, el fuego en Pound no sólo debe verse como una metáfora del impulso de vivir y soñar: no es un fuego, sino "fuegos". Estos fuegos, ahora "over and spent" ["apagados y extintos"] han sido extinguidos de dos modos distintos. Por una parte, se acabaron los fuegos, sólo quedan cenizas ahora, el polvo de los muertos f lotando en el aire ya mencionado. Por otra parte, los fuegos están "spent" ["gastados"].8 Continuando el tema económico que ha estado continuamente presente en el poema, Pound parece implicar que hay un número limitado de fuegos y que el poeta-hablante-rey los agotó. ¿Sería posible leer en este número finito de fuegos gastados las apariciones en el poema anterior de Pound titulado "Histrión", en que el joven poeta es figurado como capaz intermitentemente de dar voz como un ventrílocuo a sus predecesores, como si cada uno de ellos fuera una llama en él? "And yet I know, how that the souls of all men great / At times pass through us" ("Y sin embargo, sé cómo las almas de todos los grandes hombres / Pasan a ratos por nosotros"), escribe Pound en 1918, y continúa:

[Así, soy Dante por un espacio y soy

un François Villon, señor de las baladas y ladrón, (…)

Esto por un instante y la llama se va. (…)

Así dejamos nosotros todo ser por un momento

Y estos, los Maestros del Alma, sobreviven.]

¿Es posible que el hablante de edad madura de Pound haya pasado por todos esos fuegos y ahora lamente que, pese a haber agotado todas las posibilidades de identificación o identidad con los poetas anteriores, siga encerrado entre las cuatro paredes (o en la estación de metro) y no se haya alzado aún de entre los muertos, no se haya ganado aún la inmortalidad de los maestros, es decir, su capacidad de sobrevivir como fantasmas que les penan a los "vivos" muertos? En breve, ¿es posible que Pound exprese la angustia de no haber aún producido una obra maestra, al mismo tiempo que expresa su alegría de haber hecho pasar a los Maestros por él y recibido su corriente vital, las riquezas inútiles que para él son, sinceramente, "metáforas preciosas", el polvo que para él es "nieve dorada"o copos de oro? Como nos recuerdan los poemas "Alchemist" ["Alquimista"], "Remember this fire" ["Recuerda este fuego"] y "Quiet this metal" ["Calma este metal"], la transmutación en oro implica recobrar primero los lazos con el pasado (los viejos copos de oro) mientras uno lo quema y atraviesa, y luego silenciar su voz (la del pasado). "Middle-Aged", sin embargo, no aplaca a los muertos; al contrario, celebra su fuerza, al concluir con

lo que Tiffany llama un "espectáculo homoerótico":

[Y así el amor

Llueve y enriquece alguna caja tiesa,

Y repleta una mente de metáforas preciosas,

Y así el espacio

De mi conciencia inmóvil

Está lleno de nieve dorada

De la cual no hay gato que tenga ojos suficientes

Para ver el brillo"]

Pese a la supuesta ironía de sus afirmaciones, o, en palabras de Pound, el "mépris", el amor del poeta por la muerte es en este caso, según Tiffany, "genuinamente erótico" (P/S Letters; Radio Corpse). El hablante parece experimentar el goce prometido al inicio del poema como una "caja tiesa" (lo que podría ser una referencia al sarcófago de piedra, el cuerpo tieso del hablante-rey, o la situación "tiesa" del poeta, improductiva y demasiado rígida), su "mente" y su "conciencia" son inseminadas por la lluvia de "metáforas preciosas" y "nieve dorada". El romance del poeta con el lenguaje inf lado y la materialidad opulenta culmina en un brillo ambiguamente invisible: o bien cegadoramente brillante (el brillo del oro sumado al de la nieve) o demasiado oscuro (el oro y la nieve borrándose uno a otro) como para ser visto, ni siquiera por el gato. Es interesante anotar que Pound insiste en la aparición del gato en este contexto porque, históricamente, en las tumbas egipcias a menudo se encuentran gatos, pero también porque la palabra resuena con la palabra egipcia Ka, la fuerza inmortal que abandona al cuerpo luego de la muerte –otra instancia más de un muerto presunto (y preservado) metamorfoseado en un muerto viviente, a la vez que lo acústico suplanta (o al menos suplementa) lo visual (P/S Letters). El espacio mágico o alquímico en el que estamos es acentuado por la expresión poco económica, arcaica, y extraña, "the which" con la que se inicia el dístico final; las dos palabras, si no se las ve (como el poema nos dice que es el caso), podrían escucharse como "the witch" ["la bruja"]. En un gesto que refleja su inicio incompleto o impreciso, por otra parte, "Middle-Aged" termina con una preposición que marca un hueco o remite a un referente difícil de localizar en el laberinto sintáctico del poema. Así, el poema en su conjunto anticipa y representa inquietantemente el difícil nacimiento del Imaginismo, su naturaleza críptica y la ambivalencia de sus principios: "El poema es pésimo de todos modos. Con o sin Gato [Kat]", le escribe Pound a Dorothy Shakespeare sólo cinco días antes de enviar "Middle-Aged" a Poetry, destinando desde ya su producto muerto viviente a la excreción (P/S Letters).

"Middle-Aged" puede leerse como un funeral de la juventud decadente de Pound en contraste con la emergente edad madura de la Imagen que terminará con el reino ('reign' y 'rain', lluvia) del amor sensual (¿homoerótico?), el oro antiguo y la alquimia. Sin embargo, si uno lee la Imagen, siguiendo a Tiffany, como "la vida hecha imagen de la muerte", debido a su dureza, rigor e intemporalidad, en "Middle-Aged" vemos a la muerte hecha imagen de la vida, o como un atractivo tipo de supervivencia. Creo que Pound señala el cambio de una a otra posibilidad en el ex-ergon: al calificar el poema de "imaginista", le da un subtítulo pseudocientífico, enterrado entre las comillas, y luego sepulta el poema hasta 1949. Gracias a este suplemento, este poema deficiente que falla al comienzo y al final se vuelve un rito de pasaje o ritual de purificación, a través del cual Pound decide dejar de llevar consigo el cadáver paterno (y el lenguaje cadavérico), como lo dijo una vez Apollinaire,9 al mismo tiempo que se resiste a o al menos teme el imperativo de "volverlo nuevo" ["make it new"]. Al mismo tiempo, al calificar como 'imaginista' un texto plagado por todos los males de los que el Imaginismo supuestamente curaría a la poesía, el lenguaje y el pensamiento (o sea, el goce monótono y vago de la pasividad, "yacer" muerto y ser poseído, el contacto fetichista y el comercio con los muertos, la receptividad hacia las cosas invisibles, las percepciones o concepciones que irradian de los ámbitos menos controlables y más penetrantes de la audición y el tacto), Pound

pone también en evidencia la ambivalencia que le pena a un "movimiento" y una teoría destinados a inmunizarnos contra las imágenes fantasmagóricas, la incertidumbre y el exceso. Literalmente, bajo la etiqueta "Imaginismo" encontramos no un montaje cuidadosamente ejecutado, sino un embrollo, donde pies y ojos ciegos pueden "ver" más penetrantemente que el equipo tecnológico más avanzado, y donde no existe la distancia necesaria para la contemplación visual, sino la gozosa proximidad de lo táctil. Por debajo de la carta de presentación del "Imaginismo", la precisión y lo concreto ceden a la presión de la estructura laberíntica y de las imágenes metafóricas desbocadas. Este tipo de repertorio de imágenes (para usar la frase de Barthes), es lo que se amortaja poco a poco durante el periodo de gestación de dos años, tras el cual Pound finalmente es capaz de dejar (de dejarnos) "In a Station of the Metro".

Tal vez es en un gesto de admisión tácita de estos inicios fantasmales que Pound finalmente insistiría en que para que un poema imaginista pudiera "vivir" más que unas pocas líneas –la longitud promedio de los poemas imaginistas más logrados– debía parecerse a una obra de teatro Noh: en otras palabras, debía lidiar con fantasmas –aunque de modo más racional o "realista" que místico– o crear una realidad en la que los fantasmas también viven porque son estos fantasmas o cadáveres los que sostienen su "visión" o "realidad". No es un accidente, creo, que el primero de los Cantos que funcionó como poema fuera el ovidiano y metamórfico Canto IV, en el que, empero, cada instancia de metamorfosis y magnificencia poética se vincula explícitamente con sangre, visiones de muerte, canibalismo y tartamudeo: el lenguaje se vuelve más hermoso cuando lo corteja la muerte y amenaza con desaparecer – ¿es esta, finalmente, la Imagen como palabra más allá del lenguaje formulado?

Ezra Pound y la crítica

José Luis Ontiveros

*E*xiste en la obra crítica del poeta norteamericano Ezra Pound, una de las escuelas más lúcidas e independientes de la crítica cultural y literaria. Esa influencia que en los años de su estancia en Londres y en París fue en extremo provechosa para los mejores escritores en lengua inglesa de la época, merecer ser evaluada después de la celebración del centenario del poeta (*se refiere a 1985*), como una de sus herencias, si el *tío Ezra* dispuso efectivamente que existiera un hipotético heredero de su vasta e imaginativa *kultura* –como es también permisible la duda de que existiera el *lector perfecto* imaginado por Borges. Trataré entonces de retomar algunos puntos, recomendaciones, admoniciones y comentarios del poeta, que con su vida extremista, continúa empozoñando la herida de la conciencia americana y de la cultura oficial del establecimiento. Del crítico que luego de Nietzsche y de Heidegger ha ejercido un efecto beneficioso en la revisión de los esquemas ochocentistas de la cultura, y en la necesaria práctica del pensamiento como arma crítica, desarrollando una *crítica de las armas*, como propuesta fundamental de un conocimiento activo, y formador *Paideuma o Nuevo Conocimiento.* Quizá la recomendación de Pound –el poeta que pasó por 5 jaulas distintas desde la celda del condenado a muerte hasta una jaula a la interperie, en su internamiento en el campo de prisioneros, donde compuso los *Cantos de Pisa o Cantos Pisanos*-, sea un consejo necesario para evitar las corrientes *licífagas*, que ensombrecen quevedescamente a la crítica literaria, muchas veces partidaria de la decadencia ideológica, de la moderación utilitaria, de una falsa urbanidd cómplice –mi opinión no es más que la repetición de los tópicos, o lo que ha llamado Kundera "la irreflexión *kitsch* del que a toda costa desea ser aceptado por el mayor número". Ezra

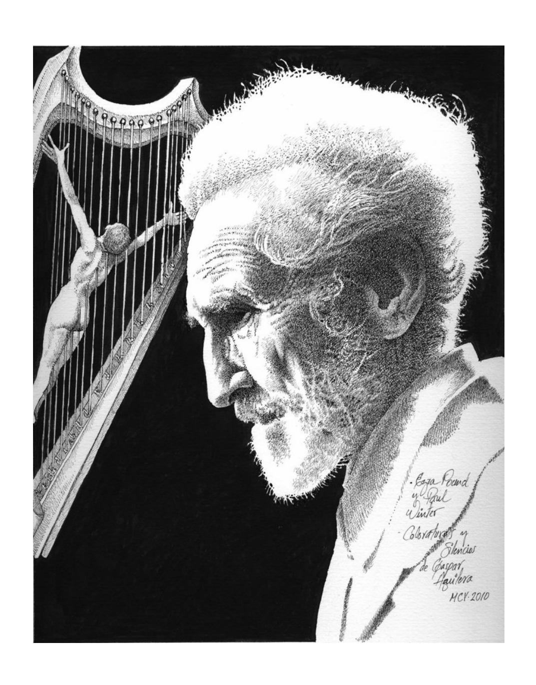
Pound con su estilo centelleante, necesariamente cruel, escaldador de los lugares comunes –lugares que ahora se manifiestan en escena-, como parodia –piénsese en la retórica liberal, o en la crítica ideologizada supuestamente revolucionaria- exige al crítico un desprendimiento de su seguridad, de su contrato de no violencia o de mutua tolerancia, de su credencial de ciudadano razonable.

De ahí se deriva un nuevo tipo de crítica, que actualiza el discurso contra la mediocridad de Nietzsche –más si ese discurso trata de miembros de la cultura institucionalizada, a los que les preocupa conservar sobre todo la actual declinación de los valores, y no provocar la represalia de los poderes consagrados, de los valores establecidos. Por ello el poeta forjador de los *Cantos*, crítico extravagante y acertado de la *usurocracia*, representante *outsider* de la oposición a la cultura capitalista americana, frecuentador de la *picadura de la tarántula* de la política y de su demonio, postula un *compromiso* (que por cierto no tiene nada que ver con el planfletarismo, o la servidumbre al milenarismo prestigioso), así dice: es mi intención "comprometerme en tantos puntos como sea posible. Esto significa que haré una serie de declaraciones que pocos hombres se pueden permitir, por la simple razón de que al hacerlo podrían poner en peligro sus rentas (directamente) o su prestigio o posición en uno u otro de los mundos profesionales". Las regiones que anteceden, que forman parte del prefacio de su *Guía de la kultura*, van a ser ratificados en su espíritu, en su genuina estirpe crítica, en *El ABC de la lectura,* o en *El Arte de la Poesía.*

El origen de la posición de Pound, que pudiera parecer superficialmente *soberbio* (aún hay demasiada compasión literaria), corresponde no sólo a su culto al individualismo como herencia de Whitman y de los *espacios sin fronteras* de la tradición cultural americana, forma parte de una corporación más amplia: la lucha por la unidad de la belleza, como un acto violento, creativo y total. Un acto que es el equivalente de la norma de *Kung* (Confucio) de nombrar exactamente a las cosas y de labrar la exactitud de la palabra.

Esa *anschauung* o disposición de la naturaleza en la concepción de Confucio se manifiesta en su alabanza de las Odas, y en su recomendación de que los estudiantes dediquen su espíritu al ejercicio de la armonía (como principio integrador de los opuestos), como verdaderos lectores de una fundación poética del mundo. En el fondo de la actitud crítica de Pound hay una valoración o devaloración ética, que corresponde a la exigencia de la literatura y de la crítica: "Kung usaba la palabra exacta, sin pasarse y sin desvirtuar el sentido".

Cuando la crítica se esconde detrás de los academicismos y de las investigaciones, de sustancia cerebral muerta, clasificada, ordenada en ficheros. O aún pero, cuando se paraliza por las razones del prestigio y de la política interna y de la política literaria, resulta imprescindible *entender* el sentido crítico de Ezra Pound.



Ezra Pound y la técnica

En la breve revisión que me he propuesto de algunas de las ideas sobre crítica literaria del poeta norteamericano Ezra Pound, resulta necesario vincular a su propósito de *comprometerse* con el sentido de la crítica, el de perfeccionar la *técnica* de su expresión. En ese punto el poeta creador de las vanguardias *imaginista y vorticista –vórtice de negrura y silencio,* según el escultor amigo de Pound Gaudier-Brzeska- define la técnica como una *forma –superior al método, o al dominio práctico de un saber- para otorgarle una*

finalidad de síntesis, de resultado totalizador, que ya se prefiguraba en la estética vorticista como unidad de la voluntad y de la conciencia, como energía concentrada única e indivisible. De esta forma la técnica es un problema del conjunto de la escritura, y no un aspecto parcial o secundario, sujeto a las reglas académicas, o a la correspondencia con un código preestablecido, con una forma ya usada de la cultura, con un armazón guardado en las estanterías de los literatos. Así la técnica, es el signo de un contenido que sobrepasa al instrumento –a la manera de realizar una obra, como ejercicio externo al significado completo-, al fondo artístico en que se asienta la experiencia. Por ello, si la técnica es reducida a una idealización de mecanismos literarios ya aplicados –las formas de asociación ideológicas, o variaciones elegantes de la que es tan afecto el tipo de ensayos del milenarismo marxista que se derivan de la escuela de los contrastes y de las oposiciones metafóricas que *ha atotado ya su repertorio ochocentista*. Puede también incluirse en la apropiación sicofántica de una técnica que ya ha manifestado sus mejores ejemplos, el propósito de los llamados *neosonetistas*, de sustituir la creación poética auténtica por la repetición de un cascarón métrico, en que asimilan su astucia trucada al empleo de un mecanismo verbal –el soneto- que es reducido a receta silábica. La técnica presenta entonces para Pound un doble problema: el artista, el crítico o la obra que hace de la técnica una forma muerta –receta múltiple para escribir ensayos estilísticos, en que se abordan las figuras consagradas; el desengaño de la modernidad o el juego de los abuelos y nietos de la literatura. O bien, recurrir a la ficticia reanimación de un mecanismo verbal ya explotado a la perfección –el soneto-, para atrincherarse en el detritus de lo que fuera una técnica brillante.

Así Pound –cuyo pensamiento político pertenece a la tradición *outsider* de la cultura y la tradición religiosa americana, como discurso utópico y profético que llegará hasta los *beats*, y no como ha sido considerado a la tradición política fascista, incapaz en su miseria teatral de entenderlo-, ha dispuesto una crítica difícil de la técnica, por encima de los que contando sílabas creen suplir el verdadero *oído* poético, o de los que piensan que un ensayo debe activar los dedimentos del progresismo para ser aceptado por la crítica revolucionaria: "Hay una clara decadencia cuadno el interés pasa por la significación –que quiere decir la total significación de la palabra- a los detalles de la técnica", sin embargo, la justa apreciación de la técnica como elemento vivo y constructivo de la formación de la escritura, se produce cuando ésta se vacía en el todo: "La finalidad de la técnica es establecer la totalidad del todo. La significación total del conjunto".

De no concebirse a la técnica como una búsqueda de la *total significación* de la palabra –como expresa el poeta que indicó a Ernest Hemingway la estructura de los diálogos, y que purificó de sus excrecencias al poema *Tierra Baldía* de T.S. Eliot, pueden ocurrir cosas como escuchar que el jurado X (ligado a la política del poder cultural) expresa que un ensayo tiene problemas de técnica, o aún dirá de sintaxis si pretende ser gramático, sin referirse para nada -¿para qué?- al fondo de lo que se expresa, al valor total de la palabra, a la experiencia espiritual que lo origina. Por otra parte, otra de las instancias funestas de nuestra crítica, suele evocar el fantasma de la técnica –ser neutro, que lo permite todo-, para guardar la tranquilidad de su sectarismo ideológico, de su monismo racionalista.

La técnica como forma del arte, debe sufrir también el agobio de la *usurocracia* –como estado de la *nulidad cultural americana*, como expresión de la *mentalidad Babbit que* "es el estado mental que tolera la existencia de Inglaterra y América, tal como hemos conocido esos países". De ahí que fiascos artísticos, verdaderas *mercancías* usufructúen una determinada técnica, como suele ser el caso del *facilismo* narrativo, o de los "best-sellers". Celebrado el centenario del nacimiento de Pound, su revisión del conocimiento o *Paudeuma* se propone como un poder crítico –necesario- para revitalizar lo que hasta ahora ha sido nuestro conocimiento literario.

Ezra Pound: Vanguardia y Fascismo

Nicolás González Varela

¿Por qué leer a Pound? Fascista recalcitrante, antisemita rubicundo, traidor a su patria además de desequilibrado mental (psicótico). Como Heidegger, como Céline, como Paul de Man, como Blanchot, como Cioran, como Elíade, como Pessoa, como Michels y como tantos otros el problema en cualquier esbozo biográfico de estos intelectuales son los años que transcurren entre el fin de la Primera Guerra Mundial (1918) y la derrota del Tercer Reich (1945). Todos abrazaron con fascinación el naciente fascismo. Pero Pound no sólo merece estar en la galería de los sospechosos de siempre de la historia intelectual: revolucionó la literatura directa e indirectamente. Además de ser el más grande de los poetas del siglo XX fue editor, corrector y artífice de la publicación de "No Man's Land" de T. S. Eliot, el primer poema realmente modernista que formateó todo lo que venía del pasado, haciéndolo caduco y ridículo. Sin embargo, mientras que Eliot pasó a convertirse en el principal crítico y poeta de su tiempo, a pesar de su carga teológica, la posición de Pound ha sido empañada por su apoyo incondicional a Mussolini y Hitler, sus programas radiofónicos de *agitprop* fascista en Roma durante la Segunda Guerra Mundial y por su antisemitismo visceral.

Como en los debates sobre autores hechizados por el fascismo, en el caso de Pound tenemos también interpretaciones opuestas, una herradura hermenéutica que oscila entre separar artificial y absolutamente la obra del hombre (el clásico es Julia Kristeva) o directamente hacer preceder a la poesía de su adhesión política al fascismo (Massimo Bacigalupo). La conclusión es un silogismo ridículo: Pound no fue fascista (cuando efectivamente lo fue); Pound no fue realmente un poeta (cuando lo fue y cómo). O, profundizando un poco, Pound fue fascista *sui generis* pero su poesía no. Habría un Pound bueno, el enhebrador de *stanzas* y rimas libres, un *essential* Pound y un Pound malo, demente, irracional, loco de atar, un pobre desequilibrado que creía ser fascista aunque no era fascista en el fondo. Por supuesto, la mayoría de los estudiosos, en ambas márgenes de la interpretación, no tienen idea de qué era el fascismo en su versión italiana. Al no comprender la originalidad no entienden proyectan su propia ignorancia en Pound. Para muchos sigue siendo impensable que el fascismo haya atraído verdaderamente a ilustrados de la magnitud de Pound.

Como señalaba Connor Cruise O'Brien sobre Yeats ¿cómo se puede conciliar la poesía que más amas con la idea política que más odias? Éste es el dilema Pound. Hay una tercera variante de hagiografía clínica, que intenta exculpar a Pound por su supuesta demencia durante al Segunda Guerra Mundial. Incluso lo sostienen autores progresistas o de izquierdas. Esta vía de exoneración está clausurada hace tiempo, tenemos las declaraciones del Dr. Jerome Kavka, que examinó a Pound en el psiquiátrico de St. Elizabeth's, quién a repetido que no sufría de psicosis y que la internación se debió a los temores de Pound a ser ahorcado por traidor durante la *èpuration*. La puesta en escena *célinnianne* de Pound fue idea de su círculo de amigos para evitar un juicio catastrófico. La discusión sobre la deriva fascista en torno a Pound se reaviva en Inglaterra por la edición de unas cartas inéditas a intelectuales chinos, algunas de la cuales hablan no sólo de su trabajo como escritor, poeta, guionista y editor sino además de su afinidades políticas y de su decisión de apoyar el fascismo (Pound no diferenciaba entre fascismo y nacionalsocialismo). Las 162 cartas, escritas en un raro acento fonético, fueron rastreadas y localizadas a lo largo de 15 años por el profesor Zhaoming Qian, de la Universidad de Nueva Orleáns. Abarcan un período de cuarenta años y nos dejan ver su adhesión a formas políticas del confucianismo, comentarios sobre cómo se recibía en Occidente su *opera magna* "The Cantos"

("Cantares" en español) y opiniones sobre poetas y escritores de la época, incluido por supuesto, su *alter ego* T. S. Eliot.

Uno de los biógrafos más profundos de Pound, David Moody, señala que estas cartas nos permiten explicar el distanciamiento entre los dos grandes poetas, separación marcada por criterios políticos. Eliot, a través de su revista "The Criterion", aplicaba su mandarinesca *Kulturkritik* contra el capitalismo y su bárbaro modernismo. El escalpelo *eliotenne* se afilaba con piedra de amolar católica y sus parámetros pueden calificarse de "reaccionarios". Nunca llega a desembocar en la decisión por el fascismo. Eliot era un Edmund Burke revivido y redimido. Clamaba por una nueva tercera vía, ni bolchevique ni capitalista, pero su modelo era un renacimiento del corporativismo con espíritu latino. Era esto, y no ninguna lucha dialéctica por la estética, lo que enfurecía a Pound. En sus cartas llama a Eliot "Elephant", "Buzzard", que tiene "Head full of Mouldy Old Christianity". La correspondencia además nos explica la tensión ideológica y el intento de sincretismo entre la teoría fascista y Confucio. Por supuesto, una síntesis para nada absurda o producto de una locura en ciernes, que en realidad nunca existió. Y de cómo se producía la retroalimentación con su proyecto subversivo de escritura poetica.

Un "poeta economista" en la Italia fascista

"Mussolini es un macho de la especie y autor de la *consegna* de este año" escribía Pound en "Make it New", una colección de su mejor prosa literaria. Los diarios fascistas, como el reconvertido "Gazzetta del Popolo", lo llamaban "el poeta economista". En su último domicilio en Venecia, donde murió, sito en la calle Querini, 252, figura una plaqueta en mármol blanco en la que reza "Titano della Poesia". Nunca tan bien dicho. Es uno de los poetas más revulsivos y decisivos del siglo XX. Y lo sabía. Su fiel Penélope fue Gustav Flaubert, como le gustaba repetir. Hay una imagen curiosa donde se lo ve, una foto en blanco y negro, como un símbolo futurista encarnado: hiperactivo, atlético, vigoroso. Juega al tenis en su residencia en Rapallo, Italia. El país está gobernado por el *Il Duce* Benito Mussolini, el líder que tenía "sentido del tiempo".

Sabe que el "juego con el arte" ha cambiado. Pero Pound, pese al *New Criticism* que ve artistas inmaculados dedicados en alma y vida a la causa literaria en impolutas torres marfilescas, no era un poeta en sentido estricto y débil. No era simplemente un jugador de estilo más. No era un Mallarmé. No lo permitía su propia gigantez. La escritura para Pound debía ajustar cuentas con el terremoto de la guerra, con la matanza colectiva y con la crisis de las democracias liberales. El estilo debe hacer un control de daños para remover de la bancarrota a la *Kultur* occidental. La poesía, "esa vieja puta desdentada" es parte de la decadencia sin fin. AL liberalismo lo llama sin pudor "a running sore". Su poesía es una toma de postura política, es la "impresión en yeso" que la edad del modernismo reaccionario exigía. Pound, artífice del Imagismo primero, del Vorticismo después, experimentador rabioso, critico furibundo del Futurismo. El diagnóstico del vaciamiento del sujeto de la cultura humanista y la disolución del lenguaje también son hiperpolíticas. Igual de políticas son las de sus compañeros de viaje Yeats y Eliot. Y no podría ser de otra manera. Se trata de atravesar transversalmente todos (y "todos" no es retórica) los modelos de formalización del lenguaje literario antes que la cultura occidental se diera una forma económica basada en el plusvalor (con el paso del valor de uso al valor de cambio). Si Pound bucea incansablemente en el *vers libre* de los poeta mélicos, en los clasicistas isabelinos o en los trovadores franceses, en los *haikus* de la poesía provenzal o los juglares bretones, es que busca un lenguaje, en forma y ritmo, que supere la irreversible reificación capitalista y la lenta fragmentación-alienación del material por medio del cual la literatura (y la poesía) trabaja. El retorno a los orígenes "que fortifica, porque implica un retorno a la naturaleza y a la razón", no es romanticismo banal (¡para eso esta Filippo Tommaso Marinetti!), sino el intento de buscar el inicio

auténtico fuera de las mediaciones del capital. El hombre de la nueva era "no quiere hacer lo que debe donde no debe". Tradición no significa ataduras que nos liguen al pasado: es algo bello que conservamos y que se mantiene inmune al circuito dinero-mercancía-dinero. El fetichismo del dinero es el que ha hecho mercancía al propio lenguaje. Para entender a Pound y su revolución poética debe comprendérselo como un pensador en toda la extensión del término. Pound es como la Quimera homérica: poeta por delante; economista por detrás y en el medio el político. Pound, como Heidegger, como Blanchot, como Céline, como tantos, abrazó la solución fascista no como residuo de una fantástica psicosis, no cómo un error por inexperiencia política sino como resultado coherente de sus propias reflexiones sobre la economía y la política de su tiempo. En el siglo XX la rebelión ideológica liberal precedió a la política, la voluntad de purificar el mundo burgués de las hipotecas del siglo XVIII, así como el rechazo al "malestar" liberal y burgués se unen en un mismo impulso en las más importantes vanguardias literarias y artísticas de Europa.

Modernismo y proto fascismo

"La revolución fascista fue hecha para la preservación de determinadas libertades y para el mantenimiento de un cierto nivel de cultura, de ciertos estándares vida, pero no fue hecha para hacer descender un nivel de riquezas o de pobreza, sino que es una denegación a entregar ciertas prerrogativas inmateriales, una denegación de entregar una gran porción de nuestro patrimonio cultural… Es posible que todas las demás revoluciones se han producido sólo después, es decir, muy considerablemente DESPUÉS de un cambio en las condiciones materiales, pero la 'revolución continua' de Mussolini es la primera revolución que ocurren simultáneamente con el cambio de las bases materiales de la vida." ("Jefferson and/or Mussolini", escrito en 1933, publicado en 1935) Así resumía Pound la positividad del fascismo como fenómeno epocal y, en sus propias palabras en el prefacio de la edición norteamericana del *phamplet*, nos explicaría a sus lectores "la idea *statale* del fascismo tal como yo la he visto". Estas ideas no se las contagió al ver la *rivoluzione continua* en vivo en Italia: siempre confesó que su *Turn* hacia la nueva derecha había ocurrido en Inglaterra. Pound fue un intelectual comprometido con su tiempo. Como tantos intelectuales del '900 y como su futuro héroe, Mussolini, Pound también comenzó su deriva fascista desde el socialismo. Su lugar fue el diario "New Age", en el que escribió sin interrupciones diez años: de 1911 a 1921. El diario pertenecía a las Fabian Arts Society y portaba como *motto* "An Independent Socialist Review of Politics, Literatura and Art". Antes de la Gran Guerra era considerado el mejor diario de la izquierda británica. Allí escribieron Shaw, Chesterton, Belloc y muchas futuras figuras intelectuales del Labour Party. El diario intentaba realizar una rara síntesis, que ya veremos en otros tipos de fascismos, entre socialismo evolucionista y el sindicalismo. La formación económica de Pound se realizón íntegramente gracias a este diario a través de la difusión de economistas heterodoxos, algunos importantes aún hoy en día, como Silvio Gesell y otros que han pasado al justo olvido, como C. H. Douglas. Ya en pleno fascismo italiano Pound dio conferencias sobre economía planificada y la base hitórica de la economía en la Universidad de Milán a lo largo de 1933. Al inicio del '900 en sucesivos artículos Pound defiende las reformas socialistas llamadas "Social Credit", en clave *proudhonnistes* y su economista de cabecera es siempre Gesell. Como muchos pre fascistas, Pound cree que modificando la esfera de la circulación y la distribución podría nacer una nueva sociedad sin tocar las estructuras sociales y políticas, sin tocar el derecho de propiedad básico. El fascismo es el único, entre el comunismo y el capitalismo liberal, de llevar a buen término, la justicia económica. Paralelamente a su actividad como socialista de la tercera vía (ni bolchevique, ni liberal) Pound inicia otro tipo de actividades político literarias. En diciembre de 1913, Ezra Pound le escribe al poeta William Carlos Williams una carta donde llama a la escena artística literaria de Londres "The Vortex", el vértice. Será un término que hará historia. La aparición en Londres de la revista "Blast" en junio de 1914 anuncia públicamente el nacimiento del "Vorticism",

un movimiento vanguardista emparentado con el futurismo pero que rompía con él en lo esencial. Hasta el "New York Times" de la época destacó la ruptura que se avecinaba. Según la definió Pound en carta a sus padres " la más inteligente revista de Londres. Ustedes la detestarían". Lewis había tomado la idea de "Blast" de los cubistas. Marinetti estuvo en Londres en 1913. La revista no sólo destacaba en contenidos sino revolucionaba la forma hasta en los colores (¡rosa chillón en plena época victoriana!) y la tipografía. Su objetivo era "devastar": devastar la cultura francesa, el humor inglés, la iglesia anglicana, la cultura popular, la prensa tradicional, las autocreídas vanguardias, la burguesía segura y establecida. En la revista escribirán, entre otros, Ford Madox Ford y T. S. Eliot. Más tarde Pound empleará el término "Vortex" para definir la especificidad del arte de su amigo Wyndham Lewis. Lewis es "un verdadero maestro", fue él el que redacto el "Vorticist Manifesto", y para Pound debería estar al lado de Gaudier, Picasso o Joyce en cuanto a su papel revolucionario en el arte y la literatura. A Ernest Hemingway, que lo conoció, le disgustaba, y dijo que tenía los ojos " de un violador fracasado". Pound se arrepentirá de no haber escrito un libro sobre él toda su vida. De la novela de Lewis "Tarr"(1918, re escrita en 1928), Pound dirá que es "la novela inglesa más vigorosa y vehemente de su tiempo y su autor el fenómeno más excepcional de la época". El único escritor contemporáneo que puede comparársele es Joyce. El escritor y pintor Wyndham Lewis escribirá un libro en 1931 elogiando a Hitler, editado por Chatto&Windus, aunque nunca llegará al extremo del intelectual fascista comprometido como Marinetti, Drieu, Brasillach o Paul de Man. Lewis considera al nacionalsocialismo (todavía en la oposición) como una respuesta al comunismo, en la que el concepto de raza es un antídoto saludable contra la idea de Klassenkampf, de clase social. El programa hitleriano es un excelente plan para salvar a Europa frente al peligro del bolchevismo asiático. En síntesis: el fascismo, dirá Lewis sin arrepentirse nunca (de manera similar a cómo Heidegger seguía justificando al nacionalsocialismo hasta su muerte) es la expresión revolucionaria más adecuada y más acabada de la oposición al *status quo* burgués. El modernismo revolucionario. Curioso o no Lewis fue ampliamente difundido en Argentina a través de la revista "Sur" de Victoria Ocampo. Pero la figura de Lewis personifica perfectamente el intelectual modernista reaccionario atraido por la vitalidad, al energía de lo irracional, la fuerza del instinto, todos fenómenos de esta rebelión contrailuminista, antimaterialista, antiburguesa y antimarxista que representará en un primer momento el fascismo italiano, luego el nacionalsocialismo y los diversos fascismos menores de Europa. El vorticismo contribuirá a ilustrar la naturaleza de las afinidades entre revuelta cultural, modernismo reaccionario y el ascenso irresistible del fascismo. Las raíces del modernismo se encuentran entrelazadas con las afinidades electivas de la derecha revolucionaria, el pasado perfecto del futuro fascismo.

Derecha revolucionaria y filosofía

En el grupo vorticista tenía un ideólogo más profundo, un filósofo en toda línea, una especie de Heidegger o Drieu de la Rochelle inglés. Su nombre era Thomas Ernest Hulme. Su ascendencia sobre Pound, Yeats o T. S. Eliot es incuestionable. Ya el perspicaz Borges lo había notado cuando escribió "fue discípulo del filósofo Hulme, con el cual inauguró el Imagismo, destinado a purificar la poesía de todo lo sentimental y retórico" (¿habrá influenciado a su vez el reaccionario Hulme a Borges?). Tanta era la admiración de Pound por Hulmes que en su cuarto libro, " Ripostes" (1912) , incluye un curioso epílogo, compuesto por los pomposamente calificados C*omplete Poetical Works of T.E. Hulme*. Se trata de cinco poemas, breves, en el estilo de los haikus. Hulme era una personalidad excepcional y el verdadero teórico del clasicismo revolucionario, del que beberán tanto el fascismo como el nazismo. El joven filósofo y crítico de arte reaccionario reunía en el café "Tour Eiffel" del Soho, los jueves por la tarde, a un grupo de escritores que constituían una secesión del tradicional Poet's Club londinense creado por un banquero. El jueves 22 de abril de 1909, Pound llegó por primera vez a

ese cenáculo, invitado por su maestro Hulme. Un miembro del grupo, F.S. Flint, quién junto con Hulme y Pound crearán el "Imagism", recuerda esa primera y memorable ocasión: "(Pound) debe haber olvidado, o nunca se enteró, de la excitación con la que los clientes de las demás mesas le oyeron declamar su *Sestina*: Altaforte... qué fuerte vibraba la mesa en resonancia con su voz". Los imagistas editarán una antología que hará época llamada " Des Imagistes" será publicada en 1914 en EE.UU. y el Reino Unido. La integraban: Richard Aldington, F.S. Flint, Skipwith Cannell, Amy Lowell, William Carlos Williams, D.H. Lawrence, James Joyce, Ford Madox Hueffer (todavía no era Ford Madox Ford), Allen Upward, John Cournos, y Ezra Pound. Hay allí al menos tres de los mayores escritores en lengua inglesa del siglo (Lawrence, Joyce y Williams) reunidos por mérito exclusivo del cuarto de ellos. El libro fue recibido con desprecio e indiferencia. Pero sigamos con Hulme. El filósofo tomó la iniciativa de traducir al inglés las "Réflexions sur la violence" de Georges Sorel, el teórico sindicalista que revisaba en clave antimaterialista a Marx. Mussolini declaraba que "mis modestas ideas han encontrado confirmación autorizada en la obra de Georges Sorel". El fascismo consideraba la obra soreliana como una fuente de inspiración y un antídoto saludable contra las perversiones marxistas. Hulme también tradujo al inglés a Henri Bergson y su vitalismo antikantiano, otra de las fuentes filosóficas del futuro fascismo. Hulme se presentó como voluntario entusiasta y murió en la Gran Guerra en septiembre de 1917, en Flandes a la edad de 34 años. En su época, según relatan diversos testimonios, se había transformado en una de las inteligencias más influyentes y uno de los principales protagonistas de la escena intelectual. T. S. Eliot dijo que era "el gran precursor de un estado de ánimo nuevo, el estado de ánimo del siglo XX" y lo definía como "un clásico, un reaccionario y un revolucionario en las antípodas del espíritu eclético, tolerante y democrático del siglo pasado". La médula del pensamiento de Hulme, todavía no maduro por su edad, es un violento ataque al humanismo, a la perfectibilidad humana, a la empatía artificial y a la idea de progreso. Su objeto de demolición es la idea según la cual la existencia es o debe ser la fuente de la que emana todos los valores. Hulme arremete contra todo el espíritu y el arte del Renacimiento (Donatello, Miguel Angel, Marlowe) y contra la ética y la política dereivada de él: Descartes, Hobbes, Spinoza, Rousseau. Su etxtos declaran la guerra al romanticismo, pero al romanticismo de 1789 (el de la Gran Revolución Francesa) ya la concepción roussoniana del individuo (el hombre es bueno por naturaleza). Hulme adopta el punto de vista del gran reaccionario Burke, las posiciones y definiciones de Charles Maurras (lo dice específicamente), de Laserre y de los proto fascistas de la Acción Francesa.

Los románticos creen en la infinidad del hombre, nosotros, dirá Hulme, en sus límites. Es necesaria, sobre la lenta *Untergang* de Occidente, una estricta disciplina religiosa (o un sustituto a este lazo) que implica, en las formas institucionales, disciplina política (ya no basada en ese invento llamado "contrato social") y obediencia al estado. Este es el fundamento de la llamada "Anti-Democratic Intelligentszia": rechazar de plano la tradición plumista y humanista; criticar con violencia extrema y subversiva la democracia liberal.

La tarea del siglo XX, señalaba Hulme, era logra disociar a la clase obrera de la democracia. En este marco es el que hay que entender el trabajo poético y el alcance de la creación literaria de Pound. Hulme, admirador de Sorel, ofreció un retrato del teórico de la violencia y del sindicalismo revolucionario que podría aplicarse a su discípulo Pound: "Un revolucionario que es un antidemócrata, un absolutista en cuestiones de ética, que rechaza todo tipo de racionalismo y de relativismo, que concede la mayor importancia al elemento místico en religión, elemento que está convencido que nunca desaparecerá, que habla con menosprecio del modernismo y del progreso y utiliza un concepto como el honor sin el más mínimo toque de irrealidad".

Confucio & Mussolini. Pound empezó a leer a Confucio de traducciones del francés

en 1914-1915. Hizo varias pequeñas traducciones y en 1928 apareció su primera gran versión inglesa de uno de los clásicos "El Gran Compendio". Ya en sus "The Cantos" se encontraban numerosas citas de "Las Analectas". En sus cartas recientemente descubiertas se ve la tensión de Pound en su busca de una ética comunitaria que pudiera complementarse con el fascismo sobre el terreno. ¿Cómo intentó realizar Pound una síntesis hegeliana entre confucianismo y fascismo italiano? Confucio "que tenía a su espalda dos mil años de historia documentada, que él condensó de manera que fuera de utilidad a los hombres que ocupan cargos oficiales" permitía una *Sittlichkeit*, una moralidad estatal basada en salidas pragmáticas, evitando la politiquería y las discusiones abstractas de la burocracia. Confucio además sostenía una antropología pesimista sobre el hombre y un regreso a una época dorada imperial, en la cual los hombres de letras y eruditos gozarían de una posición de clase ventajosa. Los funcionarios superiores del *Stato Totale* deberían ser instruidos en "Las Analectas" confucianas y como regla general "no se debe permitir que ningún cristiano desempeñe cargos ejecutivos". A Mussolini, el *fondatore dell'Impero* que había ya cambiado el gobierno burgués por "algo positivo, por una máquina útil", le podría ser de enorme ayuda el aporte autoritario, centralista y práctico del confucianismo. Del judaísmo ni hablar, aunque podrían conservarse "unos cuantos judíos serios". Confucio más Mussolini era la Océana ideal, que superaría el comunismo bolchevique y las plutocracias occidentales. Pound pensaba que el nacionalsocialismo estaba más cerca que el fascismo en los ideales confucianos de su estado. El final ignominioso de Pound es ya conocido. Hay algunas anécdotas que nos pintan qué lejos estaba en su adhesión al fascismo de la esquizofrenia. Un Pound entusiasmado contaba que a Mussolini, "que tiene sentido del tiempo", le gustaba la música clásica por sobre la música ligera contemporánea. El clasicismo revolucionario se encarnaba en *il Duce*. Y que il Fascio (como llamaba en su florido lenguaje a la dictadura fascista) era "un fenómeno interesante", tras el cual "hay perspectiva histórica". El "estado imperialista capitalista" (sic) no sólo tenía que ser juzgado en comparación con el fascismo desplegado o con las utopías sin realizar sino con las formas pasadas de sociedad. La época no era de pasividad, de espectadores sino de acción: en su entusiasmo reaccionario se puso a preparar un guión cinematográfico en 1932 sobre la historia del fascismo, enviándole un ejemplar a Mussolini con dedicatoria. Finalmente logró el encuentro más deseado: el 30 de enero de 1933 se entrevistó con *il Duce* en el Palazzo Venecia, presentándole al dictador una lista de propuestas sobre reformas monetarias, económicas y además, como confesó, vislumbrar la grandeza mental de Mussolini. Le regaló un *draft* de XXX Cantos, el dictador lo hojeó, leyó algunos poemas y le dijo que lo encontraba "divertente". Pound consideró esa frase un comentario muy serio que indicaba que el gran hombre de estado en un instante había llegado al alma de su obra. Emocionado como Hegel cuando vio a Napoleón en Jena, Pound consideró el hecho como una prueba de la brillantez de Mussolini y el hecho que "The Cantos" sería una obra para *Übermenschen*, superhombres. Su impresión en yeso para esta época. Desde aquel día Pound no llamaba a Mussolini por su nombre, sino se refería a él como "Muss" o "The Boss" (como le llama en los primeros versos del canto 41). Era el "artifex", un genio sin medida. Eliot en "The Criterion" le publicó un artículo titulado "Asesinato por el Capital", donde presenta a Mussolini como "el primer jefe de estado de los últimos tiempos en percibir y proclamar que la calidad era una dimensión de la producción nacional". En "Guía de la Cultura" (1937), impresionado por ese encuentro (que será el último) Pound decía que "Mussolini, un gran hombre, demostrablemente en sus efectos sobre los acontecimientos, inadvertidamente en la rapidez mental, en la velocidad con que se expresa su verdadera emoción en su cara, de tal modo que únicamente un hombre retorcido podría malinterpretar lo que quiere decir y cuales son sus intenciones básicas". Y "The Cantos" tiene sus propios capítulos fascistas: los cantos LXII al LXXII, conocidos como *The Adams Cantos.* Quiso escribir un libro sobre *il Duce* que nunca pudo realizar. Cuando viajó por última vez a los Estados Unidos, en

1939, al descender del trasatlántico italiano Rex (por supuesto en una suite de 1ª calse) declaró a la prensa que "Mussolini y Hitler han hecho más cosas por la paz que todas las democracias liberales". Ya en esos momentos Hitler se había anexionado Austria y los Sudetes, Mussolini ya había conquistado con sangre Abisinia para su nuevo *Imperium* romano, y Pound apoyaba la operación colonialista: "Abisinia está mejor bajo el mandato de *il Duce* que de Negus (el emperador nativo)". En tan sólo unos meses el IIIº Reich atacaría Polonia, estallando la Segunda Guerra Mundial. Pound utilizaba un papel de diseño propio para escribir, tenía un dibujo de sí mismo diseñado por Wyndham Lewis y tenía un*motto* fascista en el encabezado que decía: "La libertad es un deber, no un derecho". A la vuelta a Rapallo desde los EE.UU. se desató la guerra. Pound ofreció sus servicios al gobierno italiano para montar una serie de emisiones radiales que llevaran a los americanos a apreciar y simpatizar con el fascismo. La primera emisión fue en enero de 1941. La idea general de Pound era que las guerras eran creadas por la codicia de los usureros y los fabricantes de armamento. Cuando Japón atacó Pearl Harbor, obligando a los EE.UU. a declararle la guerra el Eje (diciembre de 1941) Pound decidió seguir emitiendo con su propio nombre y señaló que "Roosevelt está en manos de los judíos más de lo que el presidente Wilson lo estuvo en 1919". El 26 de julio de 1943, una corte federal de los Estados Unidos acusó a Ezra Pound de adherir a los enemigos de los Estados Unidos. En otras palabras, traición. La pena iba desde 5 años de prisión y U$S 10.000, a la silla eléctrica o mejor dicho, la horca.

La caída de los dioses

El 10 de julio de 1943, tropas británicas y estadounidenses desembarcan al sur-este de la isla de Sicilia y la ocupan en poco más de un mes. La invasión aliada de territorio italiano provoca que, el 24 de julio, se produzca un *putsch* palaciego, el rey de Italia Víctor Manuel IIII ordene la detención de Mussolini y nombra al mariscal Badoglio nuevo presidente del país. El gobierno de Badoglio se rindió a los aliados y los alemanes ocuparon toda Italia. Un comando libera a Mussolini quién establece la Italia fascista en el norte, con capital en Milán. Se la conocerá como la Repubblica Sociale Italiana (RSI) , pero su nombre popular será República de Saló, debido a que la residencia de *il Duce* estaba en Saló, pequeña ciudad en el lago Garda. Pound estaba en ese mes crucial de septiembre de 1943 en Roma. Un empleado del Minculpop (Ministerio de Cultura Popular fascista) recuerda haber visto a Pound deambulando por las desiertas oficinas, buscando manuscritos de sus charlas radiales. Los días finales fueron un caos, con los fascistas huyendo hacia el norte. Pound también lo hizo, al mejor estilo de Céline: salió de Roma por la vía Salaria, cruzó el municipio de Fara Sabina y durmió bajo las estrellas. Tomo un tren abarrotado y medio a pie logró llegar al Tirol, zona segura. Toda esta experiencia de huída hacia Saló también aparecerán en "The Cantos" 77, 78 y 79. Se reincorporará al movimiento y pone todo su talento para sostener la república de opereta de un Mussolini ya quebrado. Compone canciones para las milicias fascistas, traduce y escribe panfletos, artículo, manifiestos y posters, todo ello en italiano. Los posters fueron impresos con máximas confucianas o *slogans* fascistas de la época reformados por Pound. Entre 1943 y 1945, fecha en al que es encarcelado, Pound imprimió seis obras en la República de Saló, incluido el testamento de Confucio. Escribió artículos en la revista propagandística del régimen "Gladio". Pound apoya el fascismo de izquierda, una especie de vuelta a los orígenes, de Mussolini, aportando ideas y proyectos culturales. Su foto y descripción habían sido distribuidas en el frente y lo buscaba no sólo el ejército, sino un fiscal general y el FBI. Cuando lo atraparon en Sant' Ambrosio estaba traduciendo el "Libro de Mencio", el seguidor más fiel de Confucio pero el más populista. Para vergüenza de su etnocentrismo, Pound se rindió en mayo de 1945 a una raza inferior: un soldado negro con una carabina que lo llevó bajo arresto a Lavagna. En una conversación con uno de los ministros de Saló, Pound le explicó la amalgama de fascismo y confucianismo, su valor para elevar la moral del combate.

Ezra Pound, filósofo de taberna

Samuel Putnam

Cuando escribimos sobre aquellos que conocimos años atrás y cuyo carácter, revelado en el ínterin por sus acciones, sufrió a ojos vistas una transformación o cambio radical, existe siempre la tentación de construir una retrospectiva elevada y superficial. Es esta tentación la que yo, al hablar de Ezra Pound, trato de evitar. Trataré de presentarlo tal como lo conocí en los años veinte y principios de los treinta, sin ningún ánimo moralizante. Resulta desagradable, al ahondar en el pasado de un hombre así, decir con un aire de omnisciencia: siempre lo supe. No sólo es de mal gusto, también puede ser falaz. De hecho, no sólo no lo sabe uno siempre sino que nunca lo sabe uno.

La verdad es que la naturaleza humana cambia, para bien o para mal, y el individuo progresa o retrocede. Lo cual no quiere decir que al mirar el pasado con la perspectiva y la profundidad que poseemos hoy no pueda ser uno capaz de descubrir ciertos rasgos, ciertas taras o defectos en el hombre y, en el caso del escritor, en su trabajo, que pasaron desapercibidas en ese momento pero que arrojan una luz reveladora sobre la subsecuente carrera de ese individuo. De hecho, es un proceso que podría ser aplicado provechosamente por los estudiantes de literatura a los escritos y, en tanto los hechos lo permitan, a las vidas de figuras como Pound, Yeats, Hamsun y Hauptmann. Pero alguien que los conoció personalmente hace un cuarto de siglo debe esforzarse en describirlos al mismo tiempo *tal y como los conoció entonces*, con todas sus cualidades buenas y encantadoras y sin la malicia de una idea tardía, ¡pues con mucha frecuencia la malicia se cubre con un manto moralizante!

¡Cielos! Ese cabrón está acabado. Sería fácil citar estas palabras del "Canto XX" de Pound, pero hacerlo no solucionaría nada. Debemos cuidarnos de quemar a los quemadores de libros que valen la pena.

La impresión más viva que tengo de Ezra tal vez seguirá siendo la de sus amplios hombros llenando el marco de la puerta de mi departamento de Montparnasse, su camisa byronesca, su barba color venado. Nuestra relación había comenzado por correspondencia algunos años antes, cuando yo vivía en Chicago. Como Mencken, Aldington y otros, Pound había sido atraído por mis luchas en la prensa contra la intelectualidad local. Cuando Keith Preston atacó los poemas de Aldington, por ejemplo, yo salí en defensa del imagista británico, el cual me escribió una carta de agradecimiento; y hubo algunas cosas que dije sobre *Poetry*, de Miss Monroe, que llevó a Pound a enviarme sus cartas: "Harriet me jode." En Rapallo había lanzado su revista *Exile*, pero no lograba tener éxito; por ello le sugerí a él y a Pascal Covici que éste se hiciera cargo de la publicación y la llevara a Chicago, lo cual hicieron. Del estudio de Pound en Rapallo al desván en South Wabash Avenue había un buen trecho, pero este tipo de cosas eran típicas en el mundo literario anglonorteamericano de ese periodo.

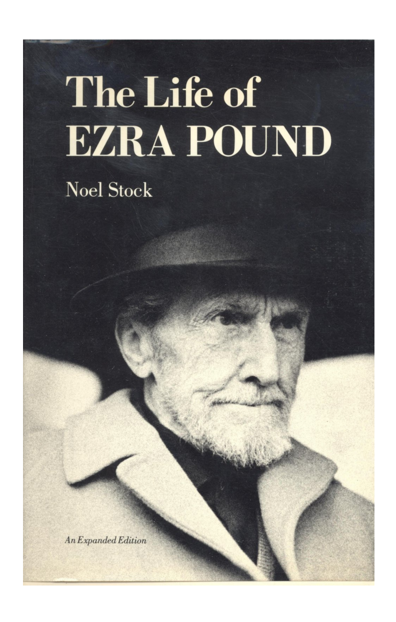
Como Ezra se había mudado ya a Italia, no lo conocí en persona hasta algún tiempo después de mi llegada a París; pero había tenido la oportunidad de hacerme una impresión de él a partir de los comentarios de sus amigos y conocidos. Entre aquellos que lo conocían bien no creo que haya habido alguno que no estuviera divertidamente consciente de sus manías, sus puntos vulnerables, e incluso sus defectos más serios; pero eso no impedía en lo más mínimo su aprecio por Pound el poeta, a quien respetaban mucho más que al Pound escritor de prosa o al Pound crítico —con frecuencia por el crítico no tenían el menor aprecio, en especial por la elección de sus *protégés*—. Así Ford, quien le tenía un cariño personal y una elevada opinión de su trabajo, no dejaba de bufar por sus "estupideces" (pues Ford nunca tomaba esos asuntos con ligereza), y Aldington, en

un momento jocoso, me dijo: "¿Pero Sam, no te das cuenta de que así como nosotros no tenemos hijos Ezra no tiene ni una idea?"

Esta última opinión era bastante común, y no podía más que ser reforzada por la erupción epistolar de Pound y por lo embrollado de su "pensamiento" revelado en forma de artículos y editoriales. La sección editorial que conducía en la *New Review* es quizás el mejor ejemplo de esto, una tendencia que habría de culminar en su *Jefferson/ or Mussolini*, su árida y confusa exposición de la teoría del crédito social de Major Douglas, y, finalmente, sus emisiones en la radio fascista en Roma. Cuando uno lee las tonterías que borbotó a montones, se siente tentado a tomar el comentario de Aldington literalmente. Parecía increíble que éste fuera el mismo escritor que nos había dado los *Cantos* y que era considerado uno de los exponentes más relevantes de la poesía cerebral. ¿Cómo reconciliar esa aparente contradicción?

Pienso que, en especial para los británicos, la dificultad reside en su inhabilidad para comprender que tan norteamericano —norteamericano del Oeste— era Pound. No estaban familiarizados con los rústicos filósofos de las tiendas y bares de los cruces, tipos que han existido y aún existen, de Maine al estado de Idaho, donde Pound nació. Son tipos que, los conozco desde mi niñez, están casi invariablemente "en contra del gobierno" y son adictos a "decir con palabrotas" las cosas tal como son. En política tenemos una sublimación de ese personaje en Harold Ickes, el "viejo cascarrabias." Lo difícil de comprender es la sorprendente combinación que uno encuentra en Ezra del filósofo rústico con el fino poeta expatriado y sus temas e intereses, que abarcaban de Provenza a la vieja China, de Guido Calvancanti al *Ta Hio*.

Con todo y su amplia cultura poética, Pound había permanecido sentado en el bar del pueblo (una metáfora que, por cierto, a él le gustaba utilizar); considerado por lo común como el típico hombre de letras cosmopolita, había conservado, en su actitud hacia la sociedad y los asuntos del mundo, una visión pueblerina. Se necesitaría un psiquiatra social para decir cómo fue que esto sucedió, pues hubo sin duda factores sociales y psicológicos, ambientales y tal vez hereditarios, involucrados. Yo permanecí en contacto con el padre de Pound, un oficial retirado del ejército regular que también vivía en Rapallo, y las cartas que de él conservo en mis archivos son como las de él salvo por las estrafalarias abreviaciones ortográficas (que Ezra parece haber copiado de la correspondencia de Flaubert). El padre estaba orgulloso de su hijo —entre líneas se podían escuchar sus risillas ante las palabrotas de aquél y siente uno que él también debió ser adepto a ese arte.



Cualquiera que sea la explicación, Pound conservaría y se deleitaría con sus actitudes pueblerinas y estaría "contra" más y más cosas conforme el tiempo pasaba: la "insolencia" de los*attachés* consulares y los oficiales de aduanas, el "comercialismo" de los editores norteamericanos que se rehusaban a perder dinero en su obra y en las de sus protegidos; la "estupidez" de los reseñistas norteamericanos y los censores de libros, hasta que decidió volverse hacia Mussolini y, como un Babbitt reaccionario, blandir el argumento de que ¡*Il Duce c*uando menos había hecho que los trenes llegaran a tiempo! Pound se habría de convertir en un perenne altoparlante y ávido lector del *Congressional Record* (esto, en los veinte) y corresponsal de senadores que reflejaban cada vez más su misma opinión política.

Tras todo ello iba a observarse un deliberado estrechamiento de interés

intelectual que poco a poco tomaría el aspecto de una desagradable arrogancia y egotismo. El aspecto literario de esto puede verse en trabajos como su *ABC of reading*, el cual es poco menos que un insulto a la inteligencia del lector. Para Pound había sectores enteros de la literatura del mundo que sencillamente no existían. Una de ellas era la rusa. No se puede encontrar en su tratado ninguna mención a "esos rutsos", como siempre los llamaba. Dostoievski, Gogol, Gorki, Chejov, todos los grandes nombres del siglo xix en la tierra de los zares no significaban nada para él. Turguénev era el único a quien, a regañadientes, reconocía. Pudiera ser que su disgusto y, sospecho, su temor por la Unión Soviética y el comunismo marxista (aunque fingió coquetear con ambos durante un tiempo) tenían algo que ver con ello.

En el terreno de la literatura contemporánea, su gusto estaba igualmente limitado. Todo lo que podía ver era a sí mismo y a un puñado de viejos amigos y discípulos: entre los norteamericanos, Zukofsky, McAlmon, William Carlos Williams. Por lo que toca a "Parson Eliot", como llamaba al autor de *The waste land*, refunfuñaba e incluso se mofaba de él pero lo defendía ante cualquier ataque. En Francia, el único que importaba, aparentemente, era Cocteau —y tenía algunas palabras positivas para Aragon, si es que llegaba a pensar en él.

Tengo un vívido recuerdo de eso cuando consulté a Ezra en relación a los escritores que debían ser incluidos en la sección francesa de la *European Caravan*. "Dame papel y lápiz." Se los pasé. Levantó el lápiz en el aire con un gesto elocuente y frunció el entrecejo para que yo asumiera que estaba pensando realmente en el tema. "Déjame ver: tenemos a Cocteau, por supuesto…" Escribió una nota. "Está Cocteau…" Y, aunque parezca increíble, hasta ahí llegó la lista. ¡Cocteau fue el único en el que Pound pudo pensar o él único al que consideró digno de ser incluido en la antología de escritores franceses modernos! Recuerdo haber intentado que pensara en otros, pero siempre fue muy difícil mantener a Ezra en un tema determinado, conversar con él era saltar de un tema a otro, y él se las arregló para salir de la casa sin agregar a nadie más a la lista y sin el menor signo de embarazo.

En ese tiempo lo atribuí a las excentricidades del genio, pero ahora no estoy tan seguro. No estoy seguro de hasta qué punto Pound conocía a los escritores jóvenes franceses de la posguerra. Era vagamente consciente de los surrealistas, mientras que Aragon y Cocteau eran sus conocidos de tiempo atrás, y eso, descubrí, marcaba para él la diferencia. Su amistad con Cocteau era sumamente cálida. Una vez lo acompañé al cuarto de hotel donde el autor de*Opium* yacía enfermo, recobrándose de los efectos de la droga, y recuerdo como se agachó y abrazó al pálido y tembloroso Jean.

De hecho, había otros que tendían a dudar de la amplitud y profundidad de la erudición que Pound se empeñaba en mostrar. Flint contaba una anécdota a propósito de ello: "Un día encontramos a Pound con un ejemplar de Tácito en la mano. '¿Puedes leer eso?', le preguntamos. 'Espero que sí,' replicó. ¡Y todos lo esperamos también!"

Hay que ser indulgente con el malicioso humor de Flint. No era tan malo como eso; pero había más de uno que se preguntaba si Pound era el erudito en cuestiones chinas que aparentaba ser.

En Londres, es cierto, era definitivamente impopular. A mediados de los años veinte aún se recordaba que había estado en medio de la batalla estética que se armó alrededor de Wyndham Lewis, el vorticista, y su revista *Blast*. Fue durante esos años (hacia 1916) que Pound hizo uno de sus descubrimientos, del cual estaba orgulloso: el escultor Gaudier Brzeska. El incontrolable Mr. Flint tenía también una divertida versión de ese incidente. Según él, Pound dijo: "Entré al café un día y Gaudier estaba sentado ahí. Lo miré y de inmediato supe que era un genio. Y tenía razón." Pound se mantuvo en Londres durante la guerra. Aldington estaba en las trincheras, Ford había entrado a la sección de enlace, incluso Eliot trató sin éxito de enlistarse en la armada; pero Pound, a salvo fuera de ella, apenas dio indicios de estar consciente de

que había una guerra. No hay la menor huella del conflicto en su obra, tampoco alguna reflexión de sus consecuencias espirituales, como sí se encuentran en *Gerontion* o en *The waste land* de Eliot. En vez de ello, estuvo preocupado casi por completo por cuestiones estético-literarias: con *Blast* y los vorticistas; con Gaudier Brzeska; con la preparación y publicación de su *Lustra* y sus *Pavannes and divisons*; con los simbolistas franceses, con el teatro "no" japonés, la poesía china, con De Gourmont. Los años de guerra fueron para él de intensa actividad literaria; lo que podría haber indicado que su segundo periodo estaba concluyendo y estaba casi a punto de entrar en el siguiente, señalado por la publicación de su obra maestra, los primeros dieciséis *Cantos*, en 1925. Con todo, no rehuía participar del apreciado arte whistleriano de hacerse de enemigos; pues parece haber hecho uno de cada habitante de la ciudad conectado con la profesión de las letras. Fue entonces cuando se mudó al otro lado del Canal, aunque siguió escribiendo para *Criterion*durante algún tiempo.

Luego siguió, a principios de los veinte, lo que podría ser descrito como su interludio musical. Al ocupar su residencia parisina en la pequeña *rue* de Seine, procedió, en palabras de John Rodker, a llenar el vecindario con toda clase de extraños sonidos practicando el "ruidoso fagot". Pues, si bien no es conocido por el público amplio, Pound es músico tanto como poeta y puede encontrarse en el *Who's Who* británico como "poeta y compositor." Villon fue la influencia que lo impulsó; y en 1926 su ópera basada en el *Testamento* del poeta fue interpretada parcialmente en París. Mientras tanto, Pound había hecho otro descubrimiento, el de George Antheil, y su*Antheil and the treatise on Harmony* apareció en 1924. También, una vez más, se había peleado con todo y con todos y se mudó a Rapallo, Italia.

Fue en Rapallo, junto al bello lago del norte de Italia, donde encontró un refugio por fin. Aquí las condiciones eran casi ideales para él. Aliviado del estrés de los encuentros personales y las controversias cara a cara, aún se enfrascaba en peleas —y a menudo tenía la última palabra— a través del correo; pero a su alrededor, en el pequeño pueblo italiano, había reunido un círculo que le proporcionaba la adulación sin la cual, a pesar de su belicoso temperamento, parecía no poder vivir. En el café en el que se reunía su *cénacle*, el objeto más destacado era el busto que le hizo Gaudier, una especie de buda americano frente al cual, en espíritu, todos los presentes se arrodillaban. El parecido, de paso, es algo digno de estudio. Con los párpados cerrados y el efecto de máscara mortuoria, se pretendía sin duda que fuera heroico; pero es posible que como retrato diga más que el objeto realizado. La excusa del artista puede ser la línea plástica, pero el efecto es similar al de algunos retratos de Goya, en los cuales el pintor, mientras parece idealizar a su modelo, hace un magistral e insospechado trabajo de descripción del carácter. El busto de Gaudier, que ha sido reproducido muchas veces, muestra una cara regordeta, carnosa antes que espiritual o poética; pero es la imagen favorita de Pound.

Por iniciativa de Pound se fundó una pequeña revista, *L'Indice*, en las cercanías de Rapallo, y en sus columnas (en italiano, por supuesto) él hablaba extensamente de escritores como Robert McAlmon, Louis Zukofsky, Karl Rakosi y los norteamericanos *Objectives* (hace tiempo olvidados), John Rodker y uno o dos más; la impresión que daba era, como de costumbre, la de que ellos eran los representantes que valían la pena de la literatura contemporánea en inglés, los únicos de hecho. Al mismo tiempo, insertaba un suelto en *Il Mare* de Génova invitando a los escritores italianos a someter obras para su traducción al inglés, "siempre y cuando soporten las ácidas pruebas de la crítica de Zukofsky, Eliot y W. C. Williams". Era una peculiar forma de boxeo de sombra en la que se complacía durante esta última fase de su migración; pues los italianos, vale decirlo, sencillamente no sabían qué se traía entre manos, como diría él mismo, y si hubieran dependido de sus orientaciones se habrían formado una extraña idea del panorama literario moderno norteamericano.

De todo esto, debería ser evidente que Ezra había tomado lo que para él era el camino más fácil. Protegido del mundo, tenía forma de seguir hablando, pero preservando sus rencores y continuando con su boxeo a distancia. Cuánto podría haber durado eso si no hubiera sido por el cambio de la situación del mundo o si hubiera huido de ahí, es difícil decirlo. De hecho no había lugar a dónde ir, pues con tantas décadas de residir en el extranjero Pound resistió el urgente pedido de sus amigos: "Regresa, ven a echarle un ojo a Norteamérica —le decían—, no la has visto durante casi veinte años; siempre te estás quejando de ella y atacándola, y ya no sabes cómo es." Pero él estaba seguro de saberlo. ¿No eran los editores norteamericanos y los reseñistas fríos con su trabajo y con el de sus "descubrimientos"? ¿No eran los oficiales presuntuosos y los funcionarios de aduanas insufribles? Si a esto agregamos lo que leía en el *Congressional Record*, ya sabía todo lo que quería saber sobre Norteamérica.

No es necesario decir que una huida tal habría sido imposible para cualquier escritor sin un apoyo financiero seguro. No todos podrían encontrarse en Rapallo, donde podía echarse en un jardín bañado por el sol —en camisas byronescas informales importadas de Londres a doce dólares cada una— a componer obras para la posteridad. Ezra no podría haber hecho eso si él y su mujer, Dorothy Shakespeare, no hubieran tenido dinero; pues ciertamente él no se ganaba la vida, a esa escala, con sus trabajos. No fue sino hasta que Estados Unidos entró a la Segunda Guerra Mundial y los suministros de fuera se interrumpieron, que los Pound sintieron el apretón y comenzaron a depender exclusivamente de sus ganancias en la radio italiana, que iban de seis dólares a veinte por programa. Por casi cuarenta años, desde el momento en que por primera vez salió al extranjero en 1906, había estado comparativamente libre de preocupaciones financieras —o preocupaciones de índole económica en general— y esto, junto al viejo principio del "determinismo económico" en el trabajo y la prolongada separación de la vida de su tierra natal, no podía sino afectar la tendencia de su pensamiento político, si podemos llamarlo así.

Antes del día en que Pound llegó a verme en París, yo había tenido la oportunidad de conocer muchos de sus antecedentes personales, incluyendo detalles que no se imprimarán en los manuales literarios del futuro, y también la oportunidad de formarme una idea de él a partir de los comentarios hechos por aquellos que lo conocían bien, incluidos aquellos que se consideraban a sí mismos, y eran, sus amigos; sus amigos, como he dicho, conocían sus debilidades y a pesar de ello lo respetaban como poeta. Yo, después de conocerlo en persona, me sentí agradablemente sorprendido. No era el individuo pendenciero que había esperado encontrarme; tenía, por el contrario, modales suaves, era agradable, para nada esnob, y parecía siempre dispuesto a hacer un favor. Es posible que con algunos desplegara su temperamento rijoso, pero no conmigo. Su belicosidad, como pude ver, se mostraba más bien en su correspondencia que en el contacto personal. Me sorprendió ver que era sumamente democrático en cuanto a la posición social; si de algún modo era aristocrático o esnob, lo era respecto a su habilidad artística y sus logros; lo que exigía a cualquiera, escritor, editor, librero, o quienquiera que fuese, era inteligencia, competencia, integridad, una sincera devoción a las artes.

Él no nos visitaba a menudo, pero cuando Rapallo (incluso Rapallo) comenzaba a perder su atractivo para él, tomaba un tren a París y, posiblemente, seguía hasta Londres. Pound no evitaba Montparnasse, pero no frecuentaba el Carrefour Vavin pues sólo iba allí cuando tenía que verse con alguien. Cuando estaba en la ciudad iba a comer al Fouquet, el cual estaba fuera del alcance del bolsillo de la mayoría de nosotros, donde encontraba a Ford, Joyce, Sylvia Beach, tal vez Cocteau y uno o dos más, y luego escapaba otra vez. En estas visitas era acompañado algunas veces por su amiga Olga Rudge, la violinista norteamericana que vivía en Venecia y cuyo orgullo era haber recibido el pedido de una actuación por parte de Mussolini. Ambos, ella y Pound, parecían aceptar el régimen de Mussolini sin cuestionarlo y con aprobación tácita; no era un asunto que tuviera que

discutirse y, en todo caso, jamás escuché a Pound referirse a la política en las conversaciones, aunque con frecuencia lo hacía en sus cartas.

Cuando venía a París nunca dejaba de ponerse en contacto conmigo, pues siempre había algo por lo que deseaba verme. Yo actuaba como el representante de Pascal Covici, quien había publicado *Exile* en Chicago, y más tarde de Covici-Friede de Nueva York; y después de que Pound se convirtiera en editor asociado de la *New Review*, nuestra relación se hizo más estrecha aún. Al tratarnos más, particularmente en relación con la edición de la revista, comencé a descubrir lo mucho que de norteamericano pueblerino había en él: la misma terquedad, el mismo estar-contra-todo, el mismo carácter mandón, la misma susceptibilidad que uno encontraba en, literalmente, millones de sus paisanos.

La terquedad parecía siempre haberlo acompañado. Como estudiante en la universidad de Pennsylvania, se hizo odioso al defender la posición de los esclavistas sureños durante la Guerra Civil. Al mismo tiempo, tuvo desde sus primeros años la pasión de ser diferente, su barba color venado no fue sino una manifestación, y solía pavonearse por el campus con su capa y boina europeas. En cuanto a su carácter mandón, su actitud dictatorial, fue lo que constantemente lo metía en problemas donde quiera que iba y lo que hizo que abandonara primero Londres y luego París. Su susceptibilidad estaba íntimamente asociada con el sentimiento de dignidad personal, la conciencia que nunca lo abandonó de que él era Ezra Pound, un hecho que a los otros no les estaba permitido olvidar.

Este último rasgo provocó un divertido incidente cuando un día Pound, quien viajaba en un taxi, se detuvo y nos ofreció a Wambly Bald y a mí un aventón a la Plaza de la Ópera. En el taxi, Ezra y yo hablamos durante unos minutos de temas de mutuo interés, con Wambly sentado atrás como una imagen grabada, erecto y rígido, y con la absoluta falta de expresión de su rostro que a menudo empleaba. De pronto, en una pausa de la conversación, y sin que viniera al caso, Wambly se volvió hacia Ezra:

—Vuestro apellido se presta mucho a los retruécanos, ¿verdad? —le preguntó suavemente.

Pound lo miró airadamente con la más salvaje mirada que haya yo visto. Luego, después de pedirle al chofer que se orillara, abrió la puerta del taxi.

—Creo que te bajas aquí —le dijo a Wambly.

Hubo algo verdaderamente Johnsoniano en ese episodio. A Boswell le hubiera encantado.

Como consejero literario, Pound no era de mucha ayuda. De hecho no ayudaba en absoluto. No es que no tuviera deseos de hacerlo; era más bien que el rango de sus intereses era estrechamente personal. Pound y la media docena de escritores que aprobaba eran la literatura del momento. Ya he hablado de sus esfuerzos por ayudarme a seleccionar escritores para la sección francesa de la *European Caravan*. Fue casi lo mismo con la *New Review*. Cuando le pedí que fuera editor asociado, un puesto que él aceptó de inmediato, puedo decir honestamente que no fue para aprovechar su prestigio, pues él estaba asociado de un modo u otro con múltiples nuevas revistas juveniles y concedía el uso de su nombre a cualquier publicación que le proporcionara un medio para sus quejas y su mal humor; en mi caso, se debió a la creencia de que podría asistirnos en la relación con la escena literaria italiana, puesto que vivía en Italia. Estaba yo equivocado, sin embargo; pues pronto descubrí que tenía una idea tan vaga de lo que "I Giovanni" estaban haciendo en la península como la que tenía de "les jeunes" en Francia; su interés se limitaba al grupo escogido de sus allegados en Rapallo, ninguno de los cuales tenía la mínima importancia como escritor.

Cuando apareció el primer número de la revista, *Criterion* alabó la selección italiana y asumió que era de Pound, pero realmente fue hecha por mí ya sea sin su conocimiento o a pesar de sus protestas; él no me proporcionó ni un solo colaborador. Lo que a mí me interesaba, en la *NewReview* y

la *Caravan*, era dar un panorama completo; y esto no le interesaba a Ezra en lo más mínimo; pues esa era una época de escuelas, camarillas, movimientos y *cénacles*.

En ocasiones Ezra era un consejero bastante exasperante, como cuando le di un par de diccionarios y le pedí que me dijera cuál era el mejor. En lugar de abrirlos, o cuando menos echarles un ojo a las portadas, balanceó cada uno en una mano. "Éste me parece que pesa más", dijo. Pensé que estaba bromeando; pero no. Era otra de sus corazonadas o "intuiciones", tal como el descubrimiento de Gaudier-Brzeska. No necesitaba suponer alguna ligereza de su parte, pues era, creo, la persona más carente de humor que hubiera conocido. Ésa, pienso, era una de sus grandes debilidades, la incapacidad de verse a sí mismo.

Como editor asociado, se le concedió una sección para que la condujera con rienda suelta, sin ninguna restricción temática o de espacio. Estas columnas son interesantes hoy día, no sólo por la opinión sobre escritores y la situación de la literatura contemporánea que se expresaba ahí, sino por la luz que derrama sobre la evolución social de su autor, pues fue precisamente en esa época que sus puntos de vista comienzan a cambiar radicalmente, virando desde una cierta tolerancia a la izquierda política y su expresión cultural a una mentalidad pre-fascista de la clase que puede verse en su artículo llamado "Fungus, twilight or dry rot," publicado en la *New Review*, núm. 3.

En el número inicial, Ezra manifiesta su estimación por Willam Carlos Williams, Wyndham Lewis, el New York Herald en general y la sección de libros del *Chicago Tribune* (edición parisina) en particular, por Cocteau, Brancusi, los surrealistas y las pequeñas revistas norteamericanas, con, de paso, golpes a los "pseudorasts y bloomsbuggars" para provecho de sus conocidos al otro lado del Canal. Sobre Joyce escribió: "Respeto a Mr. Joyce como autor por el hecho de que no tomó un camino fácil. Nunca he tenido ningún respeto por su sentido común o por su inteligencia, aparte de sus dotes de escritor."

En general, se sentía inclinado a alabar *The apes of god*, de Windham Lewis, rematando su opinión con la siguiente observación: "Algunas veces tenemos que resignarnos ante el hecho de que el arte es lo que el artista hace, y el espectador debe contentarse sin rechistar con lo que recibe."

Por lo que respecta a los escritores norteamericanos: "…entre los perspicaces y prudentes tenemos a los críticos Hyatt Mayor, Mangan, Zufosky. Entre los escritores de anécdota (sí, escritores de anécdota), McAlmon y Caldwell". A la publicación comunista, "revolucionaria roja", la critica porque alaba las burbujas de Mr. Hemingway, pero omite hablar del "torrente". Termina, sin embargo, declarando a esta publicación, junto con algunas otras, "*d'utilité publique*". Con la revista de miss Monroe no es tan amable: "*Poetry of Chicago*, ahora en su volumen 37, podría ser más útil si los jóvenes voltearan a verla y asistieran a la sufriente editora, limpiaran el polvo de su oficina, sacaran al reblandecido personal y sacudieran la sección de crítica."

"Soy pro-Cocteau, proclamó Ezra, por la lucidez de su prosa. Soy pro-Picabia por la lucidez de su mente. Soy pro-Bancusi, pues en escultura no veo casi a nadie más. Soy provisionalmente pro-Surrealista… Naturalmente, a mi edad, pienso que podría haber educado mejor a estos jóvenes de lo que han sido educados, pero cuando veo a sus *mayores*, los literatos franceses de mi propia edad, soy sin dudarlo pro-Surrealista y nada de lo que hagan me causa ninguna pena o asombro. Sí, soy también pro-Leger por la infatigable honestidad de sus esfuerzos. Como dijo Brancusi: *il sait vivre*."

Estos fragmentos dan una buena idea del "pensamiento" y la "crítica" de Ezra en este periodo. Por ese tiempo comenzó a escribir su *Fungus, twilight, dry rot* (1931), aunque —obviamente, él mismo no se daba cuenta— había tomado la ruta de la ideología fascista. Había adquirido una profunda desconfianza de la democracia, del proceso democrático, y estaba empleando un lenguaje, que hoy suena familiar, de una vaga "plutocracia" y lo que hacía al "arte y la literatura" ("aht and licherachoor"). La

influencia en sus consentidos y personales enfados es fácilmente discernible.

La democracia, evidentemente, no favorece el sentido de la responsabilidad o cuando menos el de los servidores públicos. Ejemplo conocido: algún pequeño mocoso en anónimo buró de un anónimo departamento roba a la gente millones mediante una estúpida regulación (diez dólares la visa, ejemplo conocido). Como el dinero no es para él, como no tiene el sentido animal de jefe de banda o de carterista, sólo los iluminados más chiflados quisieran colgarlo, arrastrarlo y desmembrarlo. Él no es noticia. Noticia es que el cuñado de alguien consiga doce mil dólares en un robo.

"La plutocracia —sigue— no favorece las artes… la plutocracia, suspendida sobre el populacho favorece la mediocridad… la única tendencia de la *k*ultura democrática es la de debilitar las artes y el conocimiento." Luego hace una significativa afirmación: "Estaba totalmente en lo correcto hace veinticinco años al no preocuparme por el socialismo. No era asunto de mi tiempo. El trabajo de los últimos veinticinco años para el escritor o el artista era alcanzar lo que tenía que alcanzar (artísticamente) fuera del mundo existente."

En este punto hay una evidente confusión en la mente de Ezra entre comunismo y fascismo:

Cuando un país es gobernado por el uno por ciento de su población, ese uno por ciento forma indudablemente una aristocracia o algo que pertenece al privilegio aristocrático. Posiblemente ninguna otra aristocracia en 1931 tiene mayor sentido de la responsabilidad que el nuevo "partido" ruso.

Sospecho que el sentido de la responsabilidad en otros lados se limita a unos pocos italianos fascistas y unos cuantos "condenados chiflados" en los países que usan esta última terminología…

Tanto el partido comunista en Rusia como el partido fascista en Italia son ejemplos de aristocracia activa. Son los mejores, los pragmáticos, los conscientes, los más obstinados, los más voluntariosos elementos de sus naciones.

Y finalmente:

Un distinguido editor norteamericano me escribe: "¿Por que no viene a casa y escribe algunos artículos sobre el panorama norteamericano? El espectáculo es realmente fantástico. Hoover ha caído en el más completo e ignominioso colapso y todo el país está en un estado de revuelta y terror. Las colas en las panaderías se alargan día con día y en las granjas el populacho se ve constreñido a bellotas y saltamontes."

¿Y los remedios alternativos son…?

a) ¿Una revolución proletaria?

b) ¿Una revolución de la gente refinada?

Fue la revolución de la gente refinada la que Pound iba a escoger. (Por cierto, ese "distinguido editor norteamericano" suena como H. L. Mencken.)

En la *New Review*, Ezra siguió sin funcionar aunque de ningún modo fue un editor silencioso. Constantemente estaba dando consejos, pero sus sugerencias eran tan vagas que tenían muy poco o nada de valor. Creo que se sentía herido cuando yo no adoptaba sus consejos —cuando era capaz de descifrarlos—, pero, además de unos cuantos refunfuños, se las arreglaba para mantener su humor aceptablemente bien. Pues podía ser muy ecuánime cuando decidía serlo, como lo mostró la noche de la famosa cena en la que estuvo a punto de ser apuñalado: no se mostró agitado en lo más mínimo por el episodio sumamente desagradable ni no nos reprochó el haberlo puesto en esa situación.

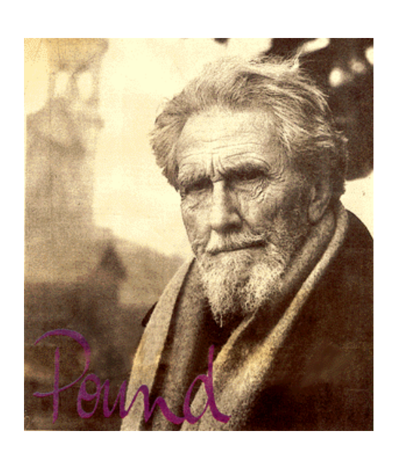
Su reacción ante los nuevos escritores que la revista presentó fue más bien curiosa. Cuando Farrell apareció por primera vez en *This Quarter*, Pound me escribió expresando su entusiasmo por "Esa cosa genuina". Pero su entusiasmo pronto se esfumó. Nunca hizo explícitas la razones por las que esto sucedió, pero no era propenso a entusiasmarse por ningún descubrimiento que no fuera suyo. Sospecho que había algo demasiado popular en *El joven Lonigan* para satisfacer su paladar. En cuanto a Henry Miller, desdeñaba demasiado su trabajo, incluso para discutirlo. En esas situaciones buscaba con frecuencia refugio en una actitud de pocas palabras que no lo com-

prometiera; no era invariablemente el intrépido y mordaz guerrero que daba la impresión de ser. Esto se reveló, en 1930, cuando un grupo de nosotros, en el *Quarter*, publicó un manifiesto en contra de lo que considerábamos excesos de *Transition*, de Mr. Jolas, y la gente de la "Revolución de la palabra". De lo que Ezra escribió sobre este asunto en la *New Review* fue imposible deducir si estaba a favor o en contra de nosotros.

Hubo una ocasión en la que tuvimos oportunidad de salir en su defensa. Esto fue en 1932, cuando su ópera, *The testament of François Villon*, una pieza en la que hace que los vagabundos parisinos del siglo xv hablen como gánsteres de Chicago, fue transmitida por la BBC. Con una o dos excepciones, como la del *Manchester Guardian*, los reseñistas ingleses fueron salvajes en su condena de la obra. "*El testamento de François Villon* se mantiene como el supremo coágulo de sinsentidos —declaró el *Sunday Referee*—. Durante una hora tuvimos que escuchar la quintaesencia de la estupidez formar una abigarrada confusión de supuesta poesía e histrionismo sintético." Lo cual mostraba que el viejo espíritu del *Blackwoods* seguía vivo en Inglaterra. John Rodker escribió un artículo para nosotros alabando la obra lo mejor que pudo.

La ruptura entre Ezra y la *New Review* sobrevino en 1932, después de que Peter Neagoe adquirió parte de la revista y se convirtió en co-editor. Peter, quien era un buen amigo mío, pertenecía definitivamente al grupo *Transition*, de Jolas, el cual siempre había sido hostil a Pound y jamás había tragado a su favorito, Cocteau, el "revolucionario de la palabra", quien alguna vez había declarado que "la literatura no es sino un diccionario en desorden". Con la llegada de Neagoe hubo cierto cambio en la política editorial y en su orientación, y Ezra se convirtió en consejero en lugar de editor asociado. Él continuó, sin embargo, hasta el número 5 —nuestro canto de cisne, como se vería luego—, en el cual publicamos el poema de Kay Boyle: "En defensa de la homosexualidad, acompañado por una carta de Ezra Pound."

Ésta era una oscura (por lo menos para mí) reapertura de una vieja disputa entre Pound, de un lado, y *This Quarter* de Miss Boyle y el difunto Ernest Walsh, por el otro. El poema fue aceptado por Neagoe y yo lo aprobé en razón de que lo consideraba un buen poema, y de acuerdo con los criterios de Pound esto tenía que haber sido suficiente. Después de la aparición del número, recibí una breve nota suya, la cual decía: "Querido Sam, recibí el número de abril. Supongo que es hora de que quites mi nombre del consejo editorial. Como sea, por favor, hazlo." Fue sorprendentemente bastante tibio en todo el asunto; y tuve la impresión de que en varias ocasiones, mientras estaba dispuesto a lanzar fieros ataques, cuando él mismo era atacado, tendía a retirarse a su guarida, por decirlo así, a lamer sus heridas. Rara vez devolvía el golpe.



Después de esto lo vi poco, pero tuvimos un almuerzo final en París, en 1933, justo antes de mi regreso a los Estados Unidos. Bill Bird, del *New York Sun*, también estuvo presente, y pienso que debe recordar los señalamientos que hizo Pound sobre los "editores judíos", pues para entonces Pound era ya abiertamente antisemita. Tal vez Mr. Bird también recordará a Pound tratando de poner palabras en mi boca, esforzándose en que yo admitiera que el "editor judío" era lo que estaba mal en la literatura norteamericana. Al alejarme del Sabio de Rapallo ese día, después de que comimos en un pequeño restaurante cerca de la Madeleine, no imaginé que sería la última vez que lo veía. A decir verdad, si lo hubiera sabido no me habría importado, pues para entonces estaba harto de su clase de

"pensamiento", el cual ya no era solamente confuso sino depravado. No mucho después de mi retorno tuve la oportunidad, en un artículo que escribí para la pequeña revista *Mosaic*, de disociarme completamente de sus puntos de vista.

En cuanto a lo que sucedió con Pound durante la mitad y finales de los treinta y principios de los cuarenta, sólo sé lo que he leído o, con mayor precisión, lo que me contaron aquellos que estaban en posición de saberlo. Una de las cosas más chocantes que escuché tuvo que ver con su tardía visita a Norteamérica y su rechazo a entrar a la librería de Frances Steloff (Gottham Book Mart, en la calle 47 de Nueva York), por la sencilla razón de que miss Steloff era judía. Ella había contribuido más que cualquier otra persona a conseguirle un público lector en los Estados Unidos. Su librería estaba casi por completo dedicada a los expatriados, y los *Cantos*, a los que dedicaba todas sus fuerzas en promover, siempre aparecían encabezando su lista. Sé que este incidente es verdadero porque fue la misma miss Steloff quien me lo contó. De otra fuente, igualmente confiable, supe que le vendió un artículo a *Social Justice* del padre Coughlin en ¡cincuenta dólares! Su agente literario se había esforzado en evitarlo, pero Ezra insistió. Esto me hace volver al almuerzo de adiós en París, a sus rasposas palabras, a la furia en su mirada, que nunca antes había visto.

Y ahora Ezra está acusado de traición. ¿Qué será de él? ¿Qué posición tomarán otros intelectuales y escritores en este asunto? Parece peligroso absolver al artista de su responsabilidad social, colocarlo a un lado o por arriba de la sociedad, tratarlo como si fuera un niño malcriado. Por otro lado, sostener que Pound pertenece a la misma categoría que "Lord Haw-Haw," "Tokyo Rose" o "Axis Sally", sería ridiculizarnos a nosotros mismos.

Algo que hay que tener en mente es el carácter de la época y los atormentadores problemas que se presentaban a los intelectuales, problemas que, ciertamente, no pueden desecharse reduciéndolos al blanco y negro infantil. La posteridad seguramente lo verá con mayor claridad que nosotros y su veredicto puede ser muy diferente al apresurado juicio nuestro. Bajo la perspectiva histórica, la visión política y las acciones de Dante no fueron progresistas; ¿pero pensamos en eso cuando disfrutamos de la *Divina comedia*? Nos sentimos satisfechos de que nos haya dejado esa suprema visión de una época, una época en que, como la nuestra, el horizonte frecuentemente lucía gris. ¿Deberíamos haberlo interrumpido antes de que finalizara su trabajo? Y observando hoy el escenario de la posguerra, ¿podemos confiar tanto, como entonces lo hicimos, en la pureza de los motivos y las buenas intenciones de los involucrados en el lado de la "liberación"?

En cualquier caso, no debemos olvidar que la rebelión de Pound, el poeta, convertida técnicamente en traición, fue original y esencialmente contra la fealdad de nuestra actual civilización, aunque él magnificó sus insignificantes agravios personales más allá de toda proporción. Desde donde él lo veía, el espectáculo de la democracia tal como funcionaba en Inglaterra y los Estados Unidos no era de ningún modo inspirador. En el canto LXXX escrito en prisión y publicado parcialmente en *Poetry*, leemos:

Oh quién estuviera en Inglaterra ahora que Winston está fuera

Y es posible la duda

Y el banco puede ser de la nación

Y los largos años de paciencia

Y las vacilaciones de los laboristas

Hayan dejado que lleguen los víveres a casa

¿está habitada, como podría estarlo, la vieja terraza

con una colonia entera

si el dinero circulara, libremente otra vez?

Esto parece reflejar sus confusiones iniciales, su vacilación entre la izquierda y la derecha, su vieja obsesión con la cuestión monetaria.

Al criticar a Pound, nos sentimos inclinados a olvidar que una de las

principales funciones del intelectual es cuestionar, dudar, desafiar, y que esa duda puede convertirse en enfermedad ocupaional. En todas las guerras hay personas que no están de acuerdo con su país ni se mantienen en silencio, y las autoridades se ven en la necesidad de prohibir sus escritos y mandarlas a la cárcel; pero en el pasado no existía la costumbre de ejecutar a esos cuestionadores una vez que las hostilidades terminaban. En cuanto a sus consecuencias prácticas, las ofensas de Pound apenas van más allá de la disensión intelectual. Si es culpable de traición al adoptar la ideología fascista fue, más bien, una traición a la causa de la cultura humana, al espíritu del hombre —una traición a sí mismo— y no hay leyes adecuadas para ese caso. Al estudiar con atención su carrera, uno llega a pensar que hubo un trágico error de su parte; y surge la interrogante de si no ha sido suficientemente castigado ya.

En mi opinión, el desequilibrio de Pound ha ido, década tras década, aumentando constantemente, pero en cuanto al preciso grado de su demencia, es algo que los expertos deben determinar. Sus abogados, me cuentan, insisten en que ya estaba loco un cuarto de siglo atrás, cuando lo comencé a tratar. Y ciertamente, había síntomas visibles que apuntarían definitivamente a algunas formas de trastorno mental, como la megalomanía y la manía persecutoria.

Sin embargo, todo esto, la cuestión de su culpabilidad o inocencia política, nada tiene que ver con su posición como uno de los más grandes poetas modernos, alguien que ha ejercido una gran influencia sobre sus mejores contemporáneos, como Eliot, Yeats y otros, y quien, una vez más, está produciendo la mejor poesía que jamás ha escrito. Ha habido poetas en el pasado que estaban casi locos y otros que fueron definitivamente delincuentes, pero sus obras siguen adornando nuestros libreros. Dejemos nuestros valores intactos. Ezra puede ser declarado o no traidor, pero sus *Cantos* seguirán siendo la obra maestra que siempre supimos que era, y la continuaremos leyendo y apreciando aunque lamentemos el destino del autor.

Ezra Pound y el Bel Esprit

Ernest Hemingway

Ezra Pound se portó siempre como un buen amigo y siempre estaba ocupado en hacer favores a todo el mundo. El estudio donde vivía con su esposa Dorothy, en la rué Notre-Dame-des-Champs, tenía tanto de pobre como tenía de rico el estudio de Gertrude Stein. El de Ezra sólo tenía mucha luz y una estufa para calentarlo, y había pinturas de artistas japoneses amigos suyos. Eran todos nobles en su país de origen, y llevaban el pelo muy largo. Era un pelo de un negro muy brillante, que basculaba adelante cuando hacían sus reverencias, y a mí me impresionaban todos mucho, pero no me gustaban sus pinturas. No las comprendía, pero no encerraban ningún misterio, y en cuanto llegué a comprenderlas me importaron un comino. Lo lamentaba muy sinceramente, pero no pude hacer nada por remediarlo.

Los cuadros de Dorothy sí que me gustaban mucho, y Dorothy me parecía muy hermosa, con un tipo maravilloso. También me gustaba el busto de Ezra que hizo Gaudier-Brzeska, y me gustaron todas las fotos de obras de este escultor que Ezra me enseñó, y que estaban en el libro del propio Ezra sobre él. A Ezra también le gustaba la pintura de Picabia, pero a mí me parecía entonces que no valía nada.

Tampoco me gustaba nada la pintura de Wyndham Lewis, que a Ezra le entusiasmaba. Siempre le gustaban las obras de sus amigos, lo cual está muy bien como prueba de lealtad, pero puede ser un desastre a la hora de dar juicios. Nunca discutíamos sobre cosas de éstas, porque yo guardaba la boca callada cuando algo no me gustaba. Si a una persona le gustaban las pinturas o los escritos de sus amigos, yo lo miraba como algo parecido a lo de la gente que quiere a su familia, y es descortés criticársela. A veces, uno puede pasar

mucho tiempo antes de tomar una actitud crítica ante su propia familia, la de sangre o la política, pero todavía es más fácil ir tirando con los malos pintores, porque nunca cometen maldades horribles ni le destrozan a uno en lo más íntimo, como son capaces de hacer las familias. Con los pintores malos, basta con no mirarles. Pero incluso cuando uno ha aprendido a no mirar a las familias ni escucharlas ni contestar a las cartas, la familia encuentra algún modo de hacerse peligrosa. Ezra era más bueno que yo, y miraba más cristianamente a la gente. Lo que él escribía era tan perfecto cuando se le daba bien, y él era tan sincero en sus errores y estaba tan enamorado de sus teorías falsas, y era tan cariñoso con la gente, que yo le consideré siempre como una especie de santo. Claro que también era iracundo, pero acaso lo han sido muchos santos.

Ezra quiso que yo le enseñara a boxear, y un día que le daba una lección en su estudio, a última hora de la tarde, conocí allí a Wyndham Lcwis. Ezra boxeaba desde muy poco tiempo, y me avergonzaba que se mostrara torpe ante un amigo suyo, y procuré que diera la mejor impresión posible. Pero no podía darla muy buena, porque la práctica de la esgrima le había resabiado, y yo estaba todavía intentando lograr que concentrara su boxeo en la mano izquierda y guardara el pie izquierdo adelantado, y que cuando tuviera que adelantar el pie derecho lo hiciera paralelamente al izquierdo. O sea que estábamos todavía en lo básico. No llegaba nunca a enseñarle cómo se dispara un gancho de izquierda, y en cuanto a enseñarle el hábito de retirar su derecha, eso lo reservaba para el futuro.

Wyndham Lewis llevaba un sombrero negro de alas anchas, como un personaje del barrio, y se vestía como un cantante en La Bohème. Su cara me recordaba la de una rana, y ni siquiera de una rana toro sino de una rana cualquiera, y París era una charca que le venía ancha. Por aquellos tiempos, pensábamos que un escritor o un pintor puede llevar cualquier vestimenta de la que sea poseedor, y que no hay uniforme oficial para el artista; pero Lewis llevaba el uniforme de un artista de antes de la guerra. Daba grima mirarle, pero él nos observaba muy engreído, mientras yo; esquivaba las izquierdas de Ezra o las bloqueaba en la palma de mi guante derecho.

Quise dejarlo, pero Lewis insistió para que continuáramos, y me di cuenta de que, como no comprendía nada de lo que hacíamos, estaba al acecho, en la esperanza de que Ezra recibiera daño. Nada ocurrió. No contraataqué nunca, y mantuve a Ezra persiguiéndome, con su izquierda adelantada, pero lanzando de vez en cuando una derecha, y al fin dije que ya estaba bien por aquel día, y me lavé en una palangana, me sequé con una toalla y me puse mi chandail.



Nos servimos algo de beber, y yo escuché mientras Ezra y Lewis hablaban, haciendo comentarios sobre gentes que vivían en Londres o en París. Observé a Lewis con cuidado, pero fingiendo no mirarle, como hace uno cuando boxea, y creo que nunca he conocido a un hombre tan repelente. Ciertas personas traslucen el mal, como un gran caballo de carreras trasluce su nobleza de sangre. Tienen la dignidad de un chancro canceroso. Pero Lewis no traslucía el mal; sólo resultaba repelente.

Caminando de vuelta a casa, intenté enumerar las cosas en que Lewis me hacía pensar, y encontré varias cosas. Pero eran todas de orden médico, excepto el sudor de pies. Quise descomponer su cara en sus distintas facciones e írmelas describiendo, pero sólo recordé los ojos. Debajo del sombrero negro, en el primer instante en que le vi, me parecieron los ojos de un violador fracasado.

—Hoy he conocido al hombre más repelente con quien me he encontrado nunca — dije a mi mujer.

—Por favor, Tatie, no me hables de él — contestó—. No me digas nada. Estamos a punto de comer.

Cosa de una semana más tarde, hablé con Miss Stein y le dije que había conocido a Wyndham Lewis, y le pregunté si ella le conocía.

—Yo le llamo «la Tenia Métrica» —me dijo—. Llega de Londres y ve un buen cuadro, y se saca un lápiz del bolsillo y se pone a medir los detalles del cuadro, y dale de tomar medidas con el pulgar en el lápiz. Y toma sus vistas y sus medidas y apunta exactamente cómo está hecho. Luego se vuelve a Londres y rehace el cuadro, y no le sale. No se ha dado ni cuenta de por dónde va la cosa.

De modo que me acostumbré a pensar en él como la Tenia Métrica. Un término más amable y más provisto de piedad cristiana que cualquiera de los que yo mismo había inventado para designarle. Más tarde, hice lo posible por apreciarle y mostrarme amistoso con él, como hice con todos los amigos de Ezra cuando él me los explicaba. Pero aquella impresión tuve, el día que le conocí en el estudio de Ezra.

Ezra era el escritor más generoso y más desinteresado que nunca he conocido. Corría en auxilio de los poetas, pintores, escultores y prosistas en los que tenía fe, y si alguien estaba verdaderamente apurado, corría en su auxilio tanto si tenía fe como si no. Se preocupaba por todo el mundo, y en los primeros tiempos de nuestra amistad la persona que más le preocupaba era T. S. Eliot, quien, según me dijo Ezra, tenía que estar empleado en un banco en Londres, y, por consiguiente, no disponía de tiempo ni seguía un horario apropiado para dar un buen rendimiento poético.

Ezra fundó una institución llamada Bel Esprit, asociándose con Miss Natalie Barney, que era una americana rica, protectora de las artes. Miss Barney había sido amiga de Rémy de Gourmont (eso fue antes de mis tiempos), y tenía en su casa un salón donde recibía en cierto día de la semana, y en su jardín un templete griego. Muchas mujeres, americanas y francesas, provistas de dinero suficiente, tenían sus salones, y comprendí pronto que eran unos lugares excelentes para que yo me guardara de poner en ellos los pies. Pero creo que Miss Barney era la única con un templete griego en su jardín.

Ezra me mostró el folleto anunciador del Bel Esprit, y Miss Barney le había permitido usar una viñeta del templete griego para la portada. La concepción encarnada en el Bel Espritera la de que cada cual aportaría una parte de sus ingresos, y entre todos constituiríamos un fondo con el que sacaríamos a Mr. Eliot de su banco, y él tendría dinero para escribir poesía. A mí me pareció una buena idea, y una vez que tuviéramos a Mr. Eliot fuera de su banco, Ezra calculó que la cosa progresaría en línea recta y labraríamos un porvenir para todo el mundo.

Yo metí un poco de claroscuro en la cosa al referirme siempre a Eliot bajo el titulo de Comandante Eliot, fingiendo le confundía con el Comandante Douglas, un economista cuyas ideas entusiasmaron grandemente a Ezra. Pero Ezra comprendió que a pesar de todo mi corazón latía como los buenos y que yo estaba imbuido de Bel Esprit, por mucho que a Ezra le irritara oírme solicitar de mis amigos fondos para sacar al Comandante Eliot del banco, y oír a alguien replicar que qué diablos estaba haciendo un comandante en un banco, y que si le habían dado el retiro, no se comprendía que no tuviera una pensión, o que por lo menos no hubiera recibido una indemnización al retirarse.

En casos tales, yo explicaba a mis amigos que todo aquello no venía a cuento. Uno estaba dotado de Bel Esprit o no lo estaba. Si tienes Bel Esprit, contribuirás para que el Comandante salga del banco. Si no lo tienes peor para ti. ¿Comprendes por lo menos el significado del templete griego? ¿No? Ya me parecía a mi. Adiós, muy buenas. Te metes tu dinero donde te convenga. No lo aceptamos aunque nos lo implores de rodillas.

Mi actividad como agente del Bel Esprit fue muy enérgica, y por entonces mis sueños más felices eran aquellos en que veía al Comandante salir a grandes zancadas por la

puerta del banco, transformado en hombre libre. No logro acordarme de cómo se cascó por fin el Bel Esprit, pero me parece que tiene alguna relación con el hecho de que el Comandante publicóThe Waste Land y el poema ganó el premio del Dial, y poco después una dama con título financió para Eliot una revista llamada The Criterion, y ni Ezra ni yo tuvimos que preocuparnos más por él. Creo que el templete se encuentra todavía en su jardín. Para mí fue una decepción eso de que no hubiéramos logrado sacar al Comandante de su banco mediante la operación única del Bel Esprit, según yo lo visualizaba en mis sueños, con lo que tal vez se hubiera venido a vivir en el templete griego, por donde podríamos dejarnos caer de vez en cuando, Ezra y yo, a coronarle de laurel. Yo conocía un lugar donde había laureles muy hermosos, y yo hubiera podido ir a cortar unas ramas y traerlas en bicicleta, y hubiéramos podido coronarle cada vez que se sintiera solo, o cada vez que a Ezra le fuera dable revisar los manuscritos o las pruebas de otro poema tan grande como The Waste Land. Para mí, la empresa aquella resultó moralmenle perniciosa, como han resultado tantas otras cosas, porque me metí en el bolsillo el dinero que había destinado a sacar al Comandante del banco, y me lo llevé a Enghien y lo aposté en caballos que saltaban bajo la influencia de estimulantes. En dos reuniones hípicas, los estimulados caballos por los que yo apostaba dejaron atrás a los animales sin estimulo o con estímulo insuficiente, salvo en una carrera en la que nuestro angelito querido se estimuló hasta tal punto que antes de la salida arrojó a su jockey al suelo y se escapó, y dio una vuelta entera al circuito delsteeplechase, saltando hermosamente en su soledad, tal como uno salta a veces en sueños. Cuando lo cazaron y lo volvieron a montar, arrancó en cabeza y, como dicen los franceses, hizo una carrera honrosa, pero el dinero fue para otro.

Me hubiera sentido más dichoso si el dinero de la apuesta hubiera ido a parar al Bel Esprit, que había dejado de existir. Pero me consolé pensando que, con las apuestas acertadas, hubiera podido contribuir al Bel Esprit con una suma mucho mayor que mi primera intención.

Ezra Pound y Neruda

José Miguel Ibáñez Langlois

Si, en la constelación de la poesía contemporánea, buscáramos los polos opuestos, es decir, a los dos grandes creadores que más distan y más abruptamente divergen entre sí, yo no vacilaría en señalar los nombres de Pound y Neruda. El caso permite ahondar en la significación global de uno y otro, cuyas grandezas y límites componen un juego perfecto de simetría inversa. Juego microcósmico que, en su interior complejidad y en su vasta trascendencia, encierra como un bosquejo toda la pluralidad de la poesía y del mundo contemporáneo.

Idaho y Parral de comienzos de siglo pueden ser lugares no tan distintos como puntos de partida para una odisea poética. Pero Pound, el hijo de Idaho, huye pronto de la barbarie y la marginalidad de su tierra, y acude a Londres, París, Rapallo, en busca de la quintaesencia europea y de las fuentes de una tradición milenaria, que lo seduce y arrastra cada vez más lejos en la investigación de las culturas arcaicas de Oriente y Occidente. En cambio, el hijo de Parral confirma su fidelidad telúrica y provinciana entre las lluvias australes de Temuco y la dudosa bohemia santiaguina; y llegado el momento de partir, lo hace al Lejano Oriente: no a la cuna milenaria del espíritu, sino al submundo asiático de las masas anónimas y de las desintegraciones vegetales. La inspiración que Pound bebe en la edad dorada de las civilizaciones antiguas, la absorbe Neruda de la propia naturaleza en su veta más oscura y genital.

No es extraño, entonces, que Pound sea a Neruda como la historia a la geografía, como la cultura a la naturaleza, y que estas categorías definan sus ámbitos respectivos. Todo cuanto toca el norteamericano, aún lo más salvaje y silvestre, se convierte en

cultura y elaboración espiritual. Los elementos naturales, que abundan en su poesía, están siempre incorporados al inundó humano, transfigurados por el mito y por el arte, absorbidos por el temple cultural de un pueblo histórico: mares surcados por los héroes y dioses griegos, colinas y crepúsculos que impregnó la sensibilidad china, bosques donde resuenan los cantos provenzales; naturaleza cultivada, "culta". Léase por ejemplo esta descripción "natural" del Canto II: "La foca juega en los espumantes círculos del agua batiendo los escollos, / bruñida testa, hija de Lír, / ojos de Picasso / bajo el gorro de piel, hija del Océano, / y la ola discurre en el encaje de la playa". Se trata de una zoología más histórica que natural, simple elemento de un escenario donde el poeta sitúa luego a So-chu, a Elena, a Romero. Léase, asimismo, en el Canto XVII: "Con la primera, tenue claridad del alba, / y las ciudades sobre los montes, / y la diosa de espléndidas rodillas / marchando, con el bosque a sus espaldas, / la verde ladera, y los lebreles blancos, / retozando alrededor... "Se trata siempre de una tierra y de un cielo domesticado, a escala humana, y de una flora y fauna penetradas por la luz de espíritu.

Para el sudamericano, a la inversa, toda historia se convierte en geografía y naturaleza, y el acontecimiento histórico se incorpora a la efervescencia salvaje de lo telúrico. Son los bosques, desiertos, aguas primordiales los que penetran al personaje humano y lo metamorfosean a su imagen y semejanza. Los habitantes del Canto General, el poema más histórico de Neruda, son como emanaciones de la tierra-"de la tierra suben sus héroes ,/ como las hojas por la savia"-, y a la tierra vuelven -"la dura tierra extraña aguarda sus calaveras / que suenan en el pánico austral como cornetas"-; y aún mientras viven y actúan se los describe como a las selvas y mares de una naturaleza virgen: "De aquellas negras humedades, / de aquella lluvia fermentada / en la copa de los volcanes / salieron los pechos augustos, / las claras flechas vegetales, / los dientes de piedra salvaje... " "El hombre tierra fue, vasija, párpado / del barro trémulo, forma de la arcilla. .. " Esta dominación de lo mineral y vegetal, de lo subterráneo y de lo cósmico, no se debe sólo al asunto americano, al escenario austral don, de "el humus ha dejado / en el suelo / su alfombra de mil años". También cuando Neruda se pasea por el Viejo Mundo, su sensibilidad detecta en forma casi agresiva lo terrestre y natural sobre lo histórico. En Florencia: "Yo no sé / lo que dicen los cuadros ni los libros / pero sé lo que dicen / todos los ríos". Hasta en los rincones más cultivados de la naturaleza europea estalla el salvaje ímpetu americano: "Los campos húmedos, olor de suero, / flores como relámpagos azules / o puntuaciones rápidas de sangre".

Esta diferencia polar no abarca sólo ni principalmente los asuntos, temas o contenidos de ambas obras. Se convierte en una diferencia de lenguaje, que da lugar a dos poéticas, dos estilos, dos voces tan opuestas como se las pueda concebir dentro de un mínimo aire de época. La voz más propia de Neruda es el ronco grito (le la entraña terrestre, la expresión confusa de las honduras vegetales y minerales del planeta, la violenta chispa que brota, en la palabra, de la conjunción de materias corrosivas e inflamables, el aliento cósmico: "El caballo del viejo otoño tiene la barba roja / y la espuma del miedo le cubre las mejillas / y el aire que le sigue tiene forma de océano / y perfume de vaga podredumbre enterrada". Palabras como éstas no tienen tradición, casi no conocen pasado, y cualquier afinidad que se les demuestre con las raíces castellanas - sobre todo Quevedo- o con las vanguardias europeas -el surrealismo francés, por ejemplo- no es para ellas sino un parentesco superficial: porque arrancan de una humanidad enclavada en la propia tierra austral, de una absorción directa de las energías telúricas. Tienen, por eso, una potencia muy rara en la poesía del Viejo Mundo: un ímpetu primordial que las culturas poéticas más refinadas han perdido, y que por eso deslumbra con razón a la sensibilidad europea. Podrá decirse, desde una perspectiva como la de Pound, que Neruda es un poeta ciego, inconsciente, con tendencia a lo informe; pero cuando da en el blanco (como ocurre a cada paso en las Residencias), toda la sabiduría londinense o

parisina no es capaz de producir una intensidad verbal como la suya.

El fuerte de Pound no es, por cierto, el ímpetu sino el sentido; no la potencia, sino la forma. Al lado de Neruda resulta anémico y artificioso; pero, desde otro punto de vista -no menos válido- hay en él una altísima conciencia artística, una sabiduría histórica, una impregnación cultural, que abarca no sólo los asuntos sino también la voz misma: voz anclada en tres mil años de lenguaje, en cientos de voces que agregaron algo al arte de las significaciones y los acentos. Sería ingenuo desconocer esas calidades en nombre de un supuesto primitivismo. Pound tiene siempre, a pesar de sus excesos culturales, o, mejor, en virtud de ellos mismos, un intenso sabor humano. "Se apoyó sobre mí por un instante / como una golondrina abatida sobre el muro. / Y hablan de las mujeres de Swinburne / y de las pastoras que encontraba Guido / y de las rameras de Baudelaire". Si invertimos la comparación, diremos que Neruda, en toda la fuerza de su canto, no logra nunca este tono de conversación directa e irónica, esta humanidad de la cultura, este sentido crítico de la vida, este timbre largamente cultivado, esta voz sin impostación, que dice con una gracia ática las cosas más cercanas a la prosa y a la cotidianidad civilizada, y que está en permanente autoconciencia o reflexión sobre sí misma: "Oh mis cantos, / ¿por qué miráis tan ávidos y curiosos dentro de las caras de la gente? / ¿Acaso encontraréis en ellas a los muertos que perdisteis?"

La influencia de Pound y de Neruda sobre la poesía contemporánea es sumamente diversa. Neruda hipnotiza a sus discípulos y los absorbe; es único e inimitable, como una flor exótica de América. Puesto que ha tomado tan poco del pasado literario, no es mucho lo que entrega al porvenir de una cultura de la palabra. Neruda es una experiencia difícil de transferir, por su propio carácter telúrico; a esta clase de poetas debe -producirlos la naturaleza, no la cultura. Pound, en cambio, no deslumbra con esa fuerza de un espectáculo natural; pero quien se acerca con paciencia a su voz, percibe cuánto puede aprenderse de su trato. Puesto que se inscribe con rigurosa continuidad en una tradición poética, también se abre fecundamente a una evolución futura de la palabra. Los que han probado el sabor nerudiano, deben pasarse la vida librándose de él, para sacar voz propia y no repetir lo que hizo ya antes y mucho mejor el propio Neruda. Los que leyeron y estudiaron a Pound confirman en este aprendizaje su voz personal, justamente porque el mundo de Pound no es naturaleza sino conjunto de personas, porque el propio Pound es uno y muchos, como todo ente cultural.

La sociología literaria mostrará sin dificultad que la vocación poética de Neruda encuentra su causa natural en el proletariado y su ascensión histórica: en las fuerzas sociales que viven del contacto con la materia y se aglutinan con una cohesión impersonal y casi biológica. Y que, a la inversa, la poesía de Pound debe encarnar en ideales aristocráticos y en corrientes de signo espiritualista precristiano. La guerra civil española fue, para Neruda, lo que la segunda guerra mundial para Pound: el momento de las definiciones, que los lanzaron hacia los extremos del espectro político de entonces. También en esta materia, son ambos irreconciliables. Pienso que la política activa, de regreso, ha perjudicado a uno y otro en ciertos momentos tardíos de su evolución poética, haciéndoles escribir mucho verso que estaría mejor como prosa. Pero, por otra parte, es un impulso político el que necesitaron ambos para dar cima a sus respectivos Cantos, con toda su carga histórica y épica. En esos poemas se encierran dos mundos, cuya divergencia no nos impide habitarlos simultáneamente. En uno y otro tenemos nuestras raíces, así como en uno y otro contemplamos dos esfuerzos gigantescos para dar forma al caos -naturaleza o historia- mediante el poder de la palabra poética.

Pound: la música de las palabras

Héctor Alvarez Castillo

1,2,3... Lo esencial está en la matemática del tiempo, en el sonido de las vocales. Que la economía del poema nos revele el ritmo, la canción, un fluir de palabras que se tornen música y canto. Eso es poesía. "*La cuestión de la duración relativa de las sílabas nunca ha sido descuidada por los hombres de oído sensible. Particularmente quiero evitar detalles técnicos. La manera de aprender la música del verso es oírla*". Ezra Pound se cansó de aconsejar, de requerir e indicar que el acento debe estar en la música, que la palabra debe volver a alcanzar su máxima posibilidad. Ser pleno sonido donde lata el espíritu y la voz del poeta, donde todo su corazón y pensamiento resuenen como una dulce flauta, a semejanza de lo que sucedía en la poesía medieval, en Sicilia, Provenza o Florencia. En ese entonces poesía y canción no eran términos disociados. Ambos eran uno y el mismo, y no estaba en la naturaleza de la época la suposición de algo distinto. Se escribía para cantar, para entonar las estrofas con música -la cual comúnmente era del mismo autor, como en el caso de los trovadores- impidiéndose de esta manera que el poema se transformase en un mero objeto declamatorio. Situación casi ilusoria en comparación con la actual. Hoy, con sólo abrir alguna de las tantas publicaciones de los llamdodos nuevos poetas, nos hallamos, inmediatamente, ante una salvaje producción donde con desenfado se ha dejado de lado todo lo referente al *"tempo"* y, por consiguiente, a la vida de las palabras. Pound confió en volver a la antigua concepción de la poesía como canto y acometió con todas sus fuerzas la labor que lo esperaba en sus roles de crítico, estudioso y forjador de ese renacimiento -"*Risvegliamento*", como también lo llamó- que él auguraba y por el cual urgió.

Libertad del artista. Todo esto es posible para el autor de los "*Cantos*" si el artista goza de libertad. De una libertad que va desde el desprendimiento de los apremios materiales hasta la libertad de expresión. Sin ella todo lo que que resta es poca cosa, se torna cenizas sin haber alcanzando a ser fuego. Pound cuando soñaba con ese renacimiento de la cultura, y en especial de las letras, jamás podía dejar de pensar en la libre expresión, de tenerla presente. Prueba de ello son los diversos estudios que van desde Homero hasta la poesía china y la poesía japonesa, estudios animados por su consideración de la literatura como algo vivo, como un todo único y representativo de la historia íntegra del hombre. Por esto, Pound apunta a emprender un enorme esfuerzo en pos de la producción de algo semejante al "*Risorgimiento*" italiano. El poeta tiene la gran función social de rescate, desde su "*máscara*", de la tradición, de llevar los horizontes hasta el límite extremo y tras esa experiencia entregarnos ese todo tan suyo como propio de la humanidad y su discurso.

Precisión del lenguaje. Muy importante también es para él el cuidado por la eficacia en el uso del lenguaje, en la precisión de los términos empleados. Recordemos cómo elogia la exactitud que se tiene en la Edad Media para con la terminología. El escritor mediante el modo en que maneja la lengua influye en la sociedad más de lo que estamos preparados para percibir. Es creador y trasformador del instrumento por excelencia de la comunicación humana. Y Pound, debido a su sagacidad y profunda penetración, jamás iba a permitirse que se le escapara ese detalle. Su tarea era meditar en esa capacidad que traspasa lo estético.

Esta visión entronca con la noción, que él festeja de "*dichten*" -verbo alemán derivado de "*Dichtung*", poesía- como "*condensar*". De esta manera, concibe la literatura como el arte de cargar el idioma de la mayor intensidad, extremando esta capacidad. En su concepción, un mal escritor es aquel que usa más palabras de las necesarias, idea totalmente acorde con la de precisión y claridad. En entrañable relación con estos pensamientos, su amigo W.C. Williams, en un esbozo de "*credo imaginista*", define la imagen como "*aquello que presenta un complejo intelectual y emocional en un*

instante de tiempo". Williams, además, dará un consejo no menos apropiado: "*No uses palabras superfluas, adjetivo alguno, que no revele algo*".

Concluyendo, podemos decir que Pound siempre manifiesta un especial cuidado por los términos y el sonido que éstos adquieren en el poema y en la prosa. Por eso pide y señala lo fundamental: oír el verso, oír esa música que se encuentra como dormida en la palabra pero que debe que existir para que haya poesía. Declara que unas horas de antiguos poemas líricos cantados, nos enseñarán más que un año de trabajo filológico acerca de esta forma de "*melopeia*".

Toda la obra de Ezra Pound, desde sus poemas hasta sus translaciones -ve en los "*Rubaiyat*" de Fitzgerald un ejemplo de traducción- es, además de la demostración de un inmenso amor por la poesía, un intento de proporcionar un conocimiento, de conformar un criterio realmente válido para la lectura y crítica de textos. Para esto Pound programa una serie de lecturas que funcionan como vacuna para el iniciado. Este programa dura de tres a cuatro años e incluye desde Confucio y Virgilio hasta Gautier y Rimbaud. Los autores pasan a ser "*ejes de referencia*" que permiten elaborar posteriores juicios acerca de los nuevos escritores que el alumno irá conociendo. Estos "*ejes de referencia*" son el mínimo necesario sin el cual se perdería toda certeza y se otorgaría un valor desproporcionado a obras menores.

Estos preceptos de Pound no se nos presentan a nosotros como meras invenciones aisladas que, fuera se su contexto, parecen muertas, Quien no sienta dentro de sí la eterna conmoción que cada gestación poética significa, raramente podrá hacer más que mostrar el frío y deslucido esqueleto de la retórica. Con Ezra Pound sucede exactamente lo contrario, todo en él es creación, vivió ebrio de creación, obsesionado por las palabras y su música. Sólo así se puede llevar a la escritura infinitas obras tan bellas como "*Francesca*". Bien lo dice Borges: "*Pound encierra ternuras imprevisibles*".

Sobre un poema de Ezra Pound

Mariano Pérez Carrasco

*E*n un famoso poema, citado ad nauseam, Ezra Pound argumenta contra la usura. Por "usura" no hay que entender tanto el pecado tipificado por la Iglesia católica cuanto el sistema financiero, el mercado monetario, en suma, la banca. Parte de la eficacia del poema reside en la sencillez de su argumento: ninguna obra de arte significativa fue construida gracias a la usura. La usura –es decir, las finanzas, el sistema bancario– es un parásito que no produce nada. Este simple argumento se despliega en largas repeticiones, donde los ejemplos históricos son uno a uno yuxtapuestos: «Pietro Lombardo / came not by usura / Duccio came not by usura / nor Pier della Francesca», etcétera; ni las esmeraldas, ni el azur, ni el carmesí llegan a las manos de los orfebres gracias a la usura («azure hath a canker by usura; carmoisi is unbroidered / emerald findeth no Memling»). Pound sostiene que la usura no es capaz de producir buenas casas («with usura hath no man a house of good stone / each block cut smooth and well fitting / that delight might cover their face»), ni paraísos en los frescos de las iglesias («with usura // hath no man a painted paradise on his church wall»); las imágenes producidas por la usura no están hechas para perdurar ni para llevar una buena vida («no picture is made to endure not to live with / but it is made to sell and sell quickly»). La usura, concluye, ya que nada bueno produce, ya que gasta todo lo bueno, es un pecado contra natura («usura, sin against nature»).

Hace poco escuché una grabación en donde Pound recita enfáticamente su poema. Me hizo gracia el hecho de que, más allá de la mayor o menor belleza de aquellos versos, el contenido del poema, el argumento que se despliega en él, es tan

evidentemente falso que me llama la atención que por lo general no se haga referencia a ello. Basta pensar un instante en los ejemplos aportados por Pound como prueba de que la usura es parasitaria para caer en la cuenta de que ha sido justamente la usura la que ha contribuido a crear esas obras maestras que la poesía de Pound exalta contra la usura. Pensemos, por ejemplo, en la Cappella degli Scrovegni, oferta de un usurero a Dios, y ocasión de despliegue del genio giottesco. Los artistas que Pound cita han trabajado, muchos de ellos, por el amor de Dios, y todos por dinero; algunos comenzaron, es verdad, haciendo frescos en iglesias, a bajo precio, pero los más grandes terminaron trabajando para banqueros y financistas internacionales. En las grandes iglesias de Italia es habitual que vengan recordados los nombres de los principales donantes, que en ocasiones incluso eran enterrados en alguna capilla. Así, por ejemplo, en las extraordinarias tumbas de la Cappella degli Spagnoli en Santa Maria Novella, donde se conservan los magníficos frescos de Andrea di Bonaiuto: una capilla de mercaderes y para mercaderes. ¿Cómo habría sido posible, sin la usura, es decir, sin el mercado financiero, adquirir los metales y la pedrería para construir obras maestras como las joyas de Cellini? ¿Acaso exististiría eseunicum, Venecia, si la civilización lacunar no hubiese poseído la más importante flota comercial de su época? No menciono siquiera el fácil ejemplo de la Florencia renacentista.

La crítica al mundo de las finanzas provino en especial del Norte, de donde proviene también Pound, y donde comenzó a desarrollarse tempranamente la industria capitalista. Recuerdo dos versiones de un cuadro de Quentin Metsys –una en el Louvre y otra en el Bargello–, originario de Amberes, en el que un cambista pálido, con los dedos delgadísimos y una expresión sin vida en el rostro, un rostro en el que toda vida ha sido sustraída por la avidez, pesa monedas, mientras su mujer lee un libro de las Horas con plegarias a la Virgen (esto en la versión del Louvre; en la del Bargello el libro no aparece miniado, razón por la cual es imposible saber de qué se trata; pero en esta versión hay una vela consumida detrás de la pareja, que indica el paso del tiempo, y un desorden de papeles detrás del cambista, papeles abandonados, blanquísimos como su mujer, mientras él permanece en sombras). Con Metsys estamos en las primeras décadas del Cinquecento (el cuadro del Louvre es de 1514); el oro de las Indias inunda Europa; comienza a surgir un fuerte mercado cambiario, se desarrolla una economía monetaria que tiende a globalizarse. En este contexto el manierismo primero, y luego el barroco, originados en el Centro-Norte de Italia, en el Lazio, la Toscana, la Emilia-Romagna, se vuelven corrientes internacionales, que se extienden desde el Perú a Holanda, de Venecia a Brasil, de Nápoles a Francia. El oro y la plata, los rubíes y las esmeraldas, corren por Europa y las Américas al ritmo de la usura. Gracias a ese oro encuentran estímulo innumerables artistas, algunos pueden vivir como grandes señores, ya que sus obras se pagan a precios siderales, otros alcanzan a sobrevivir dignamente. Gracias a ese oro se construyen, se decoran, se terminan innumerables iglesias en ambos mundos. Lo cierto es que hay ya un importante mercado de arte, que, como todo mercado, tiene su base en la ley de la oferta y la demanda, y su motivación en la ganancia; pero este mercado del arte depende del otro mercado, el financiero –es decir, usurario–, y esto sobre todo en Italia, que tardará siglos en desarrollar un capitalismo industrial, mientras que es la primera en desarrollar un capitalismo financiero. Gracias a ese mercado –en términos de Pound, by usura–, se construyen palacios, se pintan frescos, se pulen joyas, se edifican catedrales y plazas. ¿Cuánto debe la historia del arte a Su Santidad Giulio II, a cuyo financiamiento debemos las Stanze de Raffaello y la célebre Cappella Sistina, a los Medici, a los Colonna, a los Borghese? La Sixtina, que hoy es admirada por miles de hombres a módico precio, no se pagó ciertamente con buenas intenciones, ni las columnas de Bernini, ni los frescos de Tiepolo, ni los trompe l'œil de Sebastiano Ricci. El regreso, a medidados del Cinquecento, de los grandes artistas toscanos a Florencia se paga con el dinero de los préstamos mediceos, gracias a los cuales tenemos la Cappella Medicea de Michelangelo, detrás de San Lorenzo. Esas

obras maestras de la arquitectura, el arte y la paisajística que son las ville italianas se han pagado con el dinero del comercio y las finanzas. A esa prosperidad económica debemos una ciudad de palacios como Vicenza, donde el genio de Palladio pudo desplegarse por décadas, y donde los bárbaros llegados de otras tierras o los bárbaros internos podemos aún hoy solazar, completamente gratis, nuestra mirada.

Un poema que dijese exactamente lo contrario que el de Pound sería más impopular, no hay duda, pero sería más verdadero. Me gusta soñar que si hoy existiera un buen poeta de alma clásica, un Boileau o un Voltaire, un La tour, un Canova, un Fragonard del verbo, podría muy bien escribir esos versos, y le sería de seguro indiferente su mayor o menor popularidad. Imagino que a un hombre así, si hoy fuese posible, esa popularidad le parecería un defecto, una vulgaridad, como varias veces recuerda aquel otro clasicista, Baudelaire. Ese vate que entresueño, y que podría haber sido soñado por Lugones o Darío, por D'Annunzio, Cocteau o Valéry, por un Horacio que mi imaginación ve en camisa blanca y corbata rosa doble Windsor, como los pintores imaginaban a los romanos en trajes del Seicento, tendría su público entre las bellezas de los paraísos terrenales creados por las finanzas, en Côte d'Azur o Marseille, en Punta del Este, Asolo o New York. Si algo así pudiese tener lugar, si algún escritor con talento pudiera dar vida a ese Andrea Sperelli, no me disgustaría leer los escritos de nuestros modernos Jean-Jacques, y sobre todo ver sus caras de indignación, las muecas de la moral en las comisuras de los labios, las narices fruncidas del rencor. Nuestros modernos Jean-Jacques, imagino, repetirían più o meno las mismas falacias de Ezra Pound en el célebre Canto XLV, probablemente sin sus gracias, ni, quizás, las delicadezas settecentesche del bueno de Jean-Jacques. Porque desde hace un tiempo la moral, que antes se desplegaba en los períodos de Bossuet o Leon Bloy, gusta expresarse en hábitos franciscanos.

Apuntes sobre Pound y el fascismo

Claudio Quarantotto

Las conversaciones radiofónicas de Ezra Pound en Radio Roma comenzaron, probablemente, entre abril y mayo de 1941.

Desde hace tiempo, el poeta trata de colaborar activamente con los órganos de prensa y propaganda del régimen fascista, pero sin excesiva fortuna. Entre 1936 y 1938 algunos de sus escritos aparecen en "La Vida Italiana" de Giovanni Preziosi, la "Revista Monetaria" de Giuseppe Bevione, Francesco Spinedi y Furio Lenzi, así como en el "Brithish-Italian-Bulletin", suplemento mensual de "Nuestra Italia", órgano de los Fascios Italianos en las Islas Británicas. En 1939, Pound comienza una colaboración regular con el semanario literario "El Meridano de Roma" de Cornelio De Marzio mientras, de vez en cuando, sus artículos son publicados en el "Diario de Génova" y en "Libro y Mosquete", órgano del G.U.F de Milano.

Las grandes revistas y los más importantes diarios de la Italia fascista no dan acogida a escritos de Pound, ni a escritos sobre Pound. La cultura oficial italiana, o no lo conoce, o lo conoce pero no lo estudia; o bien lo acoge como un fenómeno "per se", que se puede observar, e incluso admirar, pero difícilmente comprender. El "fascista" Pound es, en suma un cuerpo extraño en la Italia fascista; como el poeta Pound lo es en la poesía y en la cultura italiana.

Las razones son numerosas y complejas, pero no oscuras. En política, el "fascismo" de Pound tiene orígenes y objetivos diversos, si no del todo extraños, al fascismo de Mussolini o Gentile. Pound cree ver en el fascismo la realización, o mejor, el principio de la realización de sus ideas político-económicas inspiradas por economistas

heterodoxos, el inglés Clifford Hugh Douglas y el alemán Silvio Gesel que, en los regímenes fascista y nazi no habían obtenido ninguna audiencia; ideas que están, sobre todo, ligadas a un filón de la experiencia moral-religiosa americana, que va desde Henry Adams hasta los "hippies", sin desmentir a todos los movimientos mesiánicos y utópicos del Nuevo Mundo. La condena de la "usurocracia", los anatemas lanzados contra bancos y banqueros, la oposición oro-trabajo derivan, no de la cultura oficial americana, la que ha conducido a la sociedad de consumo y a la conversión del arte en mercancía, sino de una cultura menor, paralela a la oficial, ora subterránea, ora emergiendo en la superficie. Esta cultura que, por otra parte, el mismo Pound intenta individualizar y definir a través de grupos de políticos, escritores, moralistas y economistas es de signo protestante, aunque herética con respecto al protestantismo dominante. No conduce al capitalismo, según la célebre fórmula de Weber, sino que se opone a él o, por lo menos, a ciertas degeneraciones suyas, movimiento de nostalgia de un nuevo Edén, de edificar o reedificar en el futuro.

En esta visión, la economía es expresión de la política, pero la política es, o mejor, debe ser, expresión de la moral. La usura, para esta línea cultural y para Pound, que se adhiere a ella, no solamente arruina a los estados, sino que corrompe a los hombres y al Hombre. El equilibrio económico, pues, depende de la visión moral y tiene consecuencias en el campo moral.

No es un azar que los escritos económicos de Pound pertenecen más al género de los sermones que al de los análisis científicos. También cuando la ciencia, y seguimos refiriéndonos a la "no oficial", sino a la "alternativa", hace su aparición, el "tono" de la plática continúa siendo el terrorífico-edificante del predicador, con divagaciones proféticas.

Es el infierno "secularizado", es la guerra, provocada por los malvados y destinada a los malvados, que rehúsan escuchar la Buena Nueva económico-moral, que prepara el Mundo Nuevo, la Buena vida. Y los profetas, secularizados también ellos, se llaman Chesterton, Santayana y Pound, naturalmente, poeta-profeta, según una tradición consolidada, y que concuerda perfectamente con su función religiosa.

Religión, que quede bien claro, igualmente alternativa a la oficial, que no se reconoce tampoco como religión, pero que no por eso deja de serlo. En este sentido, Pound adhiere al más vasto movimiento de secularización de la religión, que embiste a la cultura de la primera mitad del Novecientos, tanto de derechas como de izquierdas. Descubierto que "Dios ha muerto", según el grito-sentencia de Nietzsche, los hombres han vuelto al politeísmo, redescubriendo los dioses y los evangelios en la política, transformada en un sustitutivo de la religión.

Para Pound, está claro, la política sustituye, subroga a la religión sólo en cuanto a expresión, junto con la economía, de la moral; pertenece también, en cierto modo, al arte. Pound es, sobre todo, un moralista; también su poesía tiene una finalidad didáctica y edificante, y a menudo tonos de predicador. Uno de sus grandes modelos es Dante, poeta civil y moral; el otro es Confucio. De éste escribe: "Ningún filósofo fue tan consciente como él de las bases éticas necesarias a la organización estatal". La ética, por consiguiente, viene antes que la política; más aún, es la base de la política. Y el arte tiene confines ambiguos, tanto con la una como con la otra. En su traducción del Ta Hsio, escribe: "La finalidad de esta edición es presentar un libro útil a aquél que trabaje en una oficina estatal; además, quisiera participar en la mejora intelectual: con la exposición, no sólo de una doctrina, sino también de un método". El arte, pues, representa doctrinas y elabora métodos; debe ser "útil" también en las oficinas estatales y promover "mejorías intelectuales".

El artista, por tanto, no puede sustraerse al derecho-deber de intervenir en las disputas políticas. Depositario de la moral, en la forma del arte, espera controlar que la política no viole a la moral; profeta, repleto de sabiduría, debe poner en guardia al pueblo (que es su Iglesia) ante los peligros e indicar, además, el futuro posible y feliz, los

paraísos terrestres al alcance de la mano y de la voluntad.

Pound hace todo esto, en sus conversaciones radiofónicas, con la imprudencia, la temeridad, el fragmentarismo visionario del "loco". Pero el poeta, tal como él lo entiende, en el mundo moderno, no puede ser nada más que "loco", por cuanto "diferente"; y además, el "loco", según la "vox populi", es también el "tocado" por el Espíritu, que paga su arte profética con la pérdida de la técnica lógica que, por otra parte, es una de tantas técnicas para alcanzar la verdad, no la única y no la mejor.

Las conversaciones comenzaron, como ya he dicho, en la primera mitad del 41, cuando Pound lleva ya más de tres lustros residiendo en Italia; llegó a Rapallo, procedente de París, en octubre de 1924. Y es "fascista", o filofascista desde hace casi tanto tiempo. En 1926 escribe: "Personalmente, tengo una buena opinión de Mussolini. Si lo comparamos con los tres últimos presidentes americanos, o con los primeros ministros ingleses, etc, el parangón es un insulto. Si los intelectuales no lo estiman, es porque no tienen la más mínima idea del Estado y del Gobierno, y no tienen un gran sentido de los valores. Y, además, ¿qué intelectuales?

No obstante, para poder hablar por la radio fascista debe sostener una verdadera lucha particular: en una carta del 57 aludirá a "dos años de insistencias e intrigas". Es cierto que su oferta no es aceptada de inmediato, ni suscita grandes entusiasmos. El S.I.M., consultado por el Ministerio de Cultura Popular, expresa sin rodeos "un parecer contrario hacia la oferta de colaboración", insinuando que podría ser "motivada por segundas intenciones". Pound, por su parte, pone dos condiciones: que no le sea pedido que repugne a su conciencia, o a sus deberes como ciudadano americano; y que se le permita "una libre expresión de su opinión en todo aquello en que él se halla cualificado para tenerla".

Y las transmisiones comenzaron, el ritmo de una cada tres días. Pound habla libremente, diez minutos cada vez, de todo y de todos. Afronta temas políticos, literarios y económicos: sobre todo económicos, ya que se apercibe de que la ignorancia, en este terreno, de la masa, permitirá a los timoneles del barco las maniobras más peligrosas y dramáticas. Los temas, más o menos, son aquellos de que se ocupará en "Tarjeta de Visita", "Oro y Trabajo", "América", "Roosvelt y las causas de la guerra presente", "Introducción a la naturaleza económica de los Estados Unidos" y "Orientaciones", aparecidas todas en 1944, y que trata en los periódicos en los que colabora.

El ataque a Pearl Harbour (7 de diciembre de 1941) y la consiguiente entrada de los Estados Unidos en la guerra, turban violentamente el ánimo del poeta. Pound interrumpe las transmisiones desde Radio Roma y se retira a Rapallo. Es un período difícil y oscuro. Ni siquiera hoy es posible reconstruir exactamente los acontecimientos de aquellos lejanos días. Parece que Pound quería salir de Italia y regresar a los Estados Unidos; pero, o bien se le rehúsa el pasaje del avión, o bien se le niega sin rodeos el visado. Así, el 29 de enero de 1942, reemprende las emisiones, precedidas, ahora, del siguiente comunicado: "Radio Roma, actuando de acuerdo con la política fascista de libertad intelectual y de la libre expresión de las opiniones por parte de quienes se hallan cualificados para ello, ha ofrecido al doctor Ezra Pound usar el micrófono dos veces por semana. Queda entendido que no le será pedido decir nada contrario a su conciencia o que sea incompatible con sus deberes de ciudadano de los Estados Unidos de América".

Y Pound continúa, "más violento" que antes. Aquel comunicado, para él, es la prueba de que no es un "traidor" quien habla, sino un americano, que quiere abrirle los ojos a América, ahorrarle una guerra que no es "su" guerra, denunciando las tramas de la usurocracia internacional.

Pero una segunda interrupción, por lo que parece, se produce entre julio de 1942 y marzo de 1943. El 25 de julio de 1943, pues, Pound habla por última vez en Radio Roma. Como de costumbre, empieza con el tradicional: "Habla Ezra Pound. Aquí la voz de Europa". Después divaga: "Si

estuviéramos en tiempos normales, escribiría cartas a unas pocas personas, ocho, diez, veinticuatro, sobre algo que cualquiera de vosotros podría llamar discusiones particulares". Habla del Medioevo, de su edición de las poesías de Cavalcanti, de Avicena, de la Metafísica de Aristótles, de la importancia de una terminología precisa. Lamenta, sobre todo, que la guerra impida las comunicaciones y dañe a la cultura. Se siente aislado, evidentemente, y advierte las ruinas espirituales, además de las materiales, producto de la gigantesca hoguera en la que arden pueblos y continentes.

Es la última emisión, pero Pound no lo sabe, desde luego; porque no se despide de sus radioyentes, no alude siquiera a la posibilidad de un adiós.

¿Cuántas fueron las conversaciones de Pound desde Radio Roma? Difícil decirlo. Las registradas y transcritas en América, incluyendo, no obstante, algunas réplicas, son ciento veinticinco. Pero la lista es parcial, ya que sólo tiene en cuenta el período comprendido entre el 7 de diciembre de 1941 y el 25 de julio de 1943. Otros mantienen que las conversaciones son en total más de ciento ochenta. Las publicadas, por primera vez en España, son trece, pero seleccionadas entre las más significativas.

Parece inútil subrayar su extrema importancia, tanto por lo que concierne a la comprensión de la obra del poeta como por el estudio en general de la cultura durante el fascismo y, en particular, de la vanguardia. El problema del lugar y de la función del vanguardista, naturalmente, implica también a Marinetti y los futuristas, Bragaglia y el teatro de los independientes, metafísicos, racionalistas, nonocentistas, herméticos, "salvajes", etc. Pero no puede prescindir de quien ha sido uno de sus autores y maestros: Ezra Pound.

Ezra Pound, la última entrevista

Grazia Livi

*E*l 24 de marzo de 1963 Grazia Livi malogró una entrevista con Ezra Pound. El resultado fue indigno. La periodista definió así el encuentro: *Ya no es un personaje, sino una mera presencia que observa las vicisitudes de este mundo con un espíritu liberado, lejano, que zozobra en la trágica sabiduría iluminada que precede al fin.* Ocho años antes, en el invierno de 1955, el entonces profesor de la Universidad de Rutgers y traductor de los Pisan Cantos, Vázquez Amaral, y Jaime Ferrán, de visista en los EE.UU como miembro del Seminario Internacional de Verano de Harvard, tuvieron un encuentro más productivo con Ezra Pound. Recluido hacía ya 12 años en el hospital-manicomio Santa Isabel, en las afueras de Washington, Pound compartía sus jornadas de encierro con su mujer Dorothy Shakespear y la pintora Martinelli. Vázquez Amaral, Jaime Ferrán y Ezra conversaron sobre los Cantos, o Cantares, traducciones factibles y algunas definiciones probables sobre la poesía, partiendo de sus orígenes etimológicos en la lengua germana y en las raíces indoeuropeas. Grazia Livi tuvo menos suerte con el poeta, o quizá es cierto que ya Pound se apagaba definitivamente. En 1948 T.S.Eliot ganaba el Premio Nobel de Literatura. A la intensa labor de corrección de Ezra Pound sobre la obra poética de Eliot se debió buena parte de ese reconocimiento. Aquí les dejo lo que supongo debieron ser los minutos más agrios que vivió Grazia Livi en su carrera periodística. De todas formas, no cualquiera tuvo el privilegio de sentarse frente a quien algunos consideran – más allá de las relativizaciones – el mejor poeta del siglo XX.

- Grazia Livi: Ya sé que usted ve a muy poca gente. Todo el mundo habla de Pound como una figura lejana, casi mítica. Yo

dudaba al venir a visitarle, me daba un poco de miedo.

- Ezra Pound: ¿Miedo?...Ya comprendo…Estropeo todo lo que toco. Siempre me he equivocado….

- G.L: En el fondo estoy maravillada de que me haya recibido. Y me pregunto, ahora, lo que puede pensar un hombre como usted por la irrupción en su vida privada de personas de los grandes medios de difusión, como la televisión y la prensa.

- E.P: ¿Debo responderle con un epigrama?

- G.L: Si le parece…

- E.P: No, voy a responderle con otra pregunta. ¿Prefiere vivir sola en una habitación o en una cloaca por donde pasen decenas de tuberías?

- G.L: Sola en una habitación, naturalmente. ¿Entonces, por qué me ha recibido?

- E.P: ¡Oh! ... !Está muy claro!

- G.L: ¿Acaso debo de creer que le es completamente indiferente, responder o no a mis preguntas?

- E.P: Mire: toda mi vida creí que sabía algo. Después llegó un día extraño y me di cuenta de que no sabía nada. Y las palabras se han vaciado de sentido….

- G.L: Quizá nuevos elementos se han introducido en la vida del hombre, como una fuerza viva. Me refiero a la mecanización creciente y a su influencia anti-poética y enajenante sobre la humanidad…

- E.P: Sí, también. Pero, al mismo tiempo creo que todo esto es temporal. Pienso que hay algo de germinal en la humanidad, que le puede hacer sobrevivir la mecanización. En suma, creo que una buena parte de la conciencia humana sobrevivirá, a pesar de todo y será capaz de luchar contra las fuerzas de la inconsciencia.

- G.L: ¿Pero, con qué medios? ¿El arte? En The spirit of romance escribió “el arte es un fluido que se mueve más allá y por encima de los hombres…”

- E.P: ¡Oh!, !los medios! Yo no sé ya nada…He olvidado hasta el nombre de ese filósofo griego que decía que nada existe, pero que si algo existiese sería incognoscible, y que si se pudiera conocer, no se podría comunicar.

- G.L: Tomándole al pie de la letra, ¿el mundo actual no es más que un magma en perdición, para el que no existe ninguna vía de salvación?

- E.P: No. No es eso. El mundo contemporáneo no existe. No existe nada que no esté en relación con el pasado y con el futuro. El mundo actual es una fusión, un arco en el tiempo. Pero se lo repito, yo ya no sé nada. He llegado demasiado tarde a la incertidumbre total…

- G.L: ¿Es una constatación o una verdad que le hace sufrir?

- E.P: Es algo a lo que he llegado por el sufrimiento…Sí, por el sufriemiento.

- G.L: Así, pues, si el mundo actual no existe, no existe, por lo tanto un hombre contemporáneo.

- E.P: Eso es, no existe un hombre contemporáneo. Existe, solamente un hombre que pueda tener una mayor consciencia de los errores…

- G.L: Quizá no he comprendido bien, ¿errores u horrores?

- E.P: Errores y horrores…ambos. Y los más imbéciles son los que creen que saben algo.

Yo, por el contrario, sé que no sé nada…

- G.L: Pero cuando usted escribió A Lume Spento, Lustra, cuando estudió a Confucio o durante su trabajo sobre la espléndida elevación de los Cantares ¿tenía ya esa certeza?

- E.P: Oh, sí, sí que la tenía. Efectivamente, y lo vuelvo a repetir, he llegado demasiado tarde a la duda.

- G.L: Si hubiera alcanzado antes esta gran duda, ¿cómo hubiera encauzado su vida y obra?

- E.P: ¡Hubiera evitado tantos errores! Tenía buenas intenciones que no he sabido realizar. He sido estúpido…un trocito de

anteojo. La conciencia me llegó demasiado tarde…y demasiado tarde la certeza de no saber nada.

- G.L: ¿Qué le ata al mundo desde que ha llegado a la suprema certeza de la incertidumbre?

- E.P: Nada me ata a la vida, sencillamente, estoy hundido.

- G.L: Y yo que imaginaba que el conocimiento puro, ese don de la vejez, proporcionaba la paz y la belleza.

- E.P: Sí, puede aportar la paz. El mundo es supremamente maravilloso. Dios mío, todas estas cosas son puros clichés. ¡Me cansa tanto formular dos frases un poco difíciles!

- G.L: Quizá, nuestra discusión es un poco abstracta. Me gustaría pedirle que cambiásemos de tema. En Hugh Selwyn Mauberly se leen estos versos:

"La época reclamaba un molde de escayola

hecho sin pérdida de tiempo,

un cine prosaico y ciertamente, no de alabastro

ni rima cincelada"

Y también

"mi celebridad de poco precio

lo que de nuestra vida quedará"

a su edad, usted que ha descubierto tantos talentos nuevos, ¿qué consejo le daría a un joven poeta?¿qué cualidad necesita, en primer lugar?

- E.P: Es difícil de decir, pero estoy seguro de que un poeta joven debe mantener siempre desvelada su curiosidad. Esto, desde luego, no le convertirá en escritor, pero puede salvarle de la aridez y de cosas peores. Sí, es necesario, para hacer algo bueno conservar esta fuerza.

- G.L: ¿Puede trabajar todavía?¿O le posee de tal modo la gran incertidumbre que hace inútil cualquier esfuerzo creador, sea el que fuere?

- No, ya no trabajo…nada hago. Me he convertido en un iletrado y analfabeto. Me sumo a la letargia al comenzar el invierno. Para desgracia mía, no hago más que fomentar la glotonería y la pereza…Sí, me sumo a la letargia y contemplo…He elegido el vivir en Italia, en Venecia, por el momento, como si la letargia o la contemplación fueran aquí más dulcesque en otros parajes. ¿Por qué razones? Los italianos tienen una vitalidad, una espontaneidad curiosa…Llegué por primera vez a Italia a la edad de doce años, con mi tía, para visitar Venecia. Siempre he deseado regresar a ella. Por el momento aquí estoy. ¡Helo aquí! Esto me parece coherente…

- G.L: ¿Pero, le apetece viajar, visitar Italia, Europa?

- E.P: ¡Ah! No lo sé. En cierto modo el retorno a Europa fue un "choc" para mí. Alguien ha dicho que soy el último poeta americano que vive la tragedia de Europa. Ahora me hablan de Sicilia, me dicen que debiera ir allí. Sí, ¿pero, comó?

- G.L: Me acuerdo que a los doce años recorrí Italia en tren y en automóvil. Hoy podría tomar el avión. ¿Le gustaría?

- E.P: ¡El avión! Lo tomé una sola vez, en 1945. De Italia a los Estados Unidos, esposadas las muñecas…

- G.L: Habiendo llegado a la incertidumbre total - que acaba de confesar – no veo de que manera podría interesarle conocer nuevos aspectos de la realidad.

- E.P: Así es. Ya no conozco más que mi letargia.

- G.L: Recuerdo dos de sus mejores versos:

"Tarde, muy tarde te conocí, oh tristeza,

durante sesenta años fui de piedra, como la juventud"

¿qué hay en su letargia de hoy?¿tristeza o simplemente, alejamiento, ausencia de pensamiento?

- E.P: No pienso. Solo tengo la certeza de mi gran incertidumbre. Dudo…

- G.L: Entonces, seguramente se dirá, al mirarme: ¿qué representa este rostro absurdo que pertenece a la realidad y que me hace preguntas como si yo también perteneciera a la realidad?...Por lo tanto, le

ruego que me excuse, si le he importunado con mis preguntas.

- E.P: No, no se excuse. Usted pertenece al cosmos. Participa, pues, de su lógica, por esa minúscula parcela de verdad que él posee…Yo, por el contrario, ya no sigo siendo…

- G.L: Ya no sigo siendo… ¿qué?

- E.P: ¡Ah! No sigo siendo. He perdido el poder de llegar al fondo de mi pensamiento con palabras. Es todo tan difícil, tan inútil…